Usos políticos
del duelo
Amanda
Mauri
Museo de
las ausentes
PAIDÓS

Índice

Portada
Sinopsis
Portadilla
Dedicatoria
Cita
Museo de las ausentes
Bibliografía
Créditos

Visita Planetadelibros.com y descubre una
nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones
Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:

Sinopsis

Amanda Mauri entiende la pérdida y el duelo como los dos pilares sobre los que se construye el género.

Mediante un lenguaje rico en matices y lleno de sensibilidad, en *Museo de las ausentes*, la autora se sirve de casos testimoniales y de la cultura popular para reflexionar sobre los temas que le preocupan: los usos políticos del duelo por el feminismo, la posibilidad de subvertir el miedo a través del arte, la irreverencia y la comunidad, los legados de los movimientos sociales que han construido su resistencia a partir de la pérdida, y la importancia de la dimensión afectiva y psíquica del poder.

Mauri teje una trenza que une ensayo, fabulación y testimonio para ampliar las fronteras del género literario y de la literatura sobre el género: un texto híbrido que gira en torno a un «centro secreto», un recuerdo traumático al que la autora regresa una y otra vez para cimentar sus ideas. Reflexiones sobre la memoria, el deseo, el dolor, la violencia y la escritura se superponen. El resultado es un trabajo lúcido y preciso, capaz de adentrarse en el horror y de narrarlo sin perder tensión literaria.

Museo de las ausentes es un viaje circular, transitado por fantasmas, por sombras y, también, por repentinos fogonazos de luz.

Museo de las ausentes

Usos políticos del duelo

Amanda Mauri

PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Este libro es para mi madre, Emma.

Siempre que lo muerto vuelve a la vida, duele.

TONI MORRISON, *Beloved*

Las historias son como telas de araña. Lo escribió una mujer desde su habitación propia: *Parecen colgar, completas, por sí solas*. Es solo al tirar de sus hilos que advertimos que están atadas a la realidad, y a la vida, por las cuatro puntas. Siempre hay un origen.

¿Cuándo empieza a escribirse un recuerdo? ¿En qué momento, en el espacio y el tiempo de nuestra memoria, decidimos romper la campana de cristal y formar una historia con los pedazos?

Las historias también son cicatrices. Rutas, atajos, advertencias ahí donde la piel sobresale en finas protuberancias, se amontona y se resiente. ¿Quién no tiene las manos rayadas de barrer cristales en la oscuridad, el cuerpo convertido en un mapa de tanteos pretéritos?

Espero aún otro segundo antes de salir del coche y echar a andar hacia el arcén. En un gesto que me obligo a posponer —para alargarlo, para estar segura de querer ejecutarlo—, quedan contenidos varios años de espera. Vero se reacomoda en el asiento. Tiene las manos sobre el volante. No dice nada, pero sé que no me quita los ojos de encima cuando al fin me apeo y me alejo. Mi amiga me ha traído hasta aquí y me llevará de vuelta cuando termine lo que he venido a hacer. ¿Qué es? Volver al núcleo duro, al centro secreto del todo, y por «todo» quiero decir: un alfiler clavado en el paisaje; y por «secreto» quiero decir: lo que estuvo a punto de ocurrir, pero no ocurrió.

Pronto se cumplirán diez años, pienso desde el arcén. El lugar está igual. Cruce de carreteras, descampado, reja oxidada. Faltan ellos: los hombres sin nombre. Y falta también el coche, no recuerdo si era negro o gris, desde el que se asomaron al verme sola; más niña que mujer, con unos *shorts* a rayas y las piernas expuestas a los mosquitos y a las zarzas. Eran dos. Los vi pasar de largo. No me fui de donde estaba porque esperaba a alguien y porque barrí la inquietud a un

lado. Me puse en pie para estirar las piernas y para echar un vistazo a ambos lados de la carretera, y también, fugazmente, hacia el tercer desvío por donde se habían alejado los dos hombres. El calor aún apretaba y el campo esperaba sumido en el sopor. No se oía nada, salvo el canto de los grillos y el zumbido ocasional de alguna avispa. Di un par de vueltas alrededor, tarareé una canción, deshojé distraídamente una ramita o removí la gravilla con la punta del zapato.

Cuando vi aparecer el coche de nuevo, se apagaron todos los sonidos menudos y yo también dejé de cantar. El silencio se hizo absoluto. Pararon el coche y vi que los hombres se habían multiplicado. Ninguno se extrañó de verme allí. Se miraban entre ellos con una mezcla de impaciencia y mofa, no exenta de un ligero aburrimiento —escena ya vivida, gestos repetidos, final sin sobresaltos —. Fue esto último, el poso de tedio que pesaba en sus figuras y semblantes y risas (nasales, aspiradas, roncas), lo que me tensó los músculos como un resorte y me hizo recular dando medios círculos, primero despacio, luego sin disimulo.

Trazo una equis en el suelo. X. Aquí fue. Vero me sostiene con la mirada desde el coche.

Diez años, me repito, una prórroga que ya casi he aprendido a reconocer como propia. Digo: *No es un error, es mi tiempo*. Y esta vez ambos (error y tiempo) significan lo mismo, estar viva. Cambiar el «todavía existo» por el «vivo en ambos sitios a la vez». Un rastro de inexistencia arraigado en el seguir con vida, en el haber sobrevivido. El recuerdo me ata al vacío, pero también me mantiene a salvo: *Estuve a punto de caer*. Ese «a punto» ya dura diez años.

Rodeo la X, como hice entonces. Vuelvo a empezar, revivo la escena desde el principio. Tengo dieciocho años y estoy sola. Mis amigos y yo llevamos una semana en Grecia y todavía nos quedan varios días. Hemos venido de vacaciones para celebrar el fin de curso. Al llegar a Naxos, Dani ha propuesto alquilar un coche y un *quad*, y hemos estado turnándonos. Yo voy con Dani, agarrada a su espalda, cuando el *quad* suelta un par de ronquidos, pierde velocidad y nos

deja tirados en medio de la nada. Empujamos el armatoste cuesta abajo hasta llegar a un cruce. No sabemos en qué dirección se han ido los demás ni cuánto tardarán en darse cuenta de que no les seguimos. Dani empieza a ponerse nervioso. No hay cobertura y dice que tiene miedo de que no sepan rehacer el camino. Quiere ir a buscar gasolina. Está seguro de que pasado el bosque hay un pueblo. *El camino hace pendiente, puedo arrastrar el* quad, dice.

Yo me quedo atrás. El plan —estúpido— es esperar en el cruce hasta que vuelvan a por nosotros (o hasta que Dani me recoja, con el depósito lleno, en caso de que nuestros amigos tarden mucho o se pierdan intentándolo).

El tiempo se arrastra un rato, y luego se acelera, brinca, el recuerdo esquiva los vacíos en la memoria, y vuelvo a ver el coche —¿negro? ¿gris?— pasar de largo y desaparecer y aparecer de nuevo.

El coche se detiene y yo empiezo a moverme. Doy vueltas incompletas sobre un mismo punto, siento el cuerpo rígido, la mirada bestial, salvaje, anticipando el primer golpe. Los hombres —son muchos, por qué son tantos, de dónde vienen, qué va a ocurrir; *lo sé perfectamente*— han ido saliendo de un único coche, que parece demasiado pequeño para albergarlos a todos. Un parto de caballito de mar. Uno de ellos lleva un bate de béisbol, lo hace girar y se lo pasa de una mano a otra. Pero yo sigo pensando en el coche, en cómo han podido caber ahí dentro, y me parece que esta incongruencia debería ser suficiente para desarmar la escena, revelar su absurdo. Lo que ocurre no puede ser real, es un circo, una pesadilla, el número de los payasos en versión gore.

Interrumpo el recuerdo y considero, desde mis veintiocho años, hacer una broma al respecto. ¡Salen del coche! ¡Uno, dos, tres, siete, ocho, noventa, mil payasos asesinos! Podría intentarlo, subvertir el miedo, tomar la distancia del tiempo y del haber salido ilesa para afirmar mi supervivencia. Imaginarme como la antiheroína de un *rape and revenge* posmoderno, pelo platino, lanzallamas al hombro, yendo a buscarlos uno a uno —*Hola, payasito, no pensarías que esto había terminado, ¿no?*—, y uno a uno extinguirlos.

Pero no estoy segura de que los años me alejen de esa X, ni tampoco sé si decir «ilesa» es contar toda la verdad.

¿Cómo se escribe un recuerdo cuando llega el momento de empezar a contarlo?

Los hombres se turnan el bate de béisbol y lo mecen en el aire. Un péndulo midiendo los segundos. Se dicen cosas entre ellos, no les entiendo, pero intuyo que negocian, discuten cómo seguir. Cómo acabar.

¿Rematar?

O igual todo ocurrió en mi cabeza.

Conocemos la historia. Es un guion familiar, ensayado, fuego sobre piel de bestia. Tantas veces repetido —superposición de imágenes que se suceden hasta el empacho: automático acatamiento del puño en el rostro, de la blusa rasgada, de la *escoba con materia fecal en el mango*, del bate de béisbol (eso no lo imaginé), de las medias ensogadas al cuello, etcétera— que lo vi desenrollarse ante mis ojos como un pergamino, y mezclarse con la realidad. Ya no sé qué pertenece al hecho y qué a la elucubración, pero sé que en mi recuerdo una y otro son lo mismo.

Nunca sabré qué podría haber ocurrido, pero lo contrario es igual de cierto: lo sé demasiado bien. Con una exactitud aterradora.

Rematar: ¿Acaso algo en mí ya había muerto? ¿Acaso siempre lo estuvo?

El feminismo es una casa de muertas. La ausencia de las que faltan acompaña a las vivas. Invocamos a las asesinadas en las vigilias y en las jornadas de protesta, *no estamos todas*, *somos el grito de las que ya no tienen voz*, mientras los límites de la materia y la memoria se superponen.

El feminismo es, por supuesto, muchas cosas: un movimiento, una perspectiva, también un lenguaje. Pero, ante todo (o, tal vez, por debajo de todo, una vez despojado el centro de las capas que lo revisten), es un espacio de encuentro que se construye sobre una pérdida compartida. Feminicidios. Violencia sexual. Agresión, humillación, anulación. Heridas saturadas (de reiteración, de significado). La violencia está implícita en el nombre «mujer». En las palabras «bollera», «travesti», «marimacho», «marica», «histérica»,

«puta». Aquello que nos nombra —y que, nombrándonos, nos permite ser, existir, aparecer ante los demás— también nos vuelve paradójicamente vulnerables a la disolución. A la vez bautizo y sentencia de muerte, la marca de lo femenino nos condena a cruzar un campo de minas. La gracia (*sic*) es que nunca sabes si llegarás al otro lado.

La posibilidad está ahí, siempre. Y por «posibilidad» podríamos entender «realidad». Pretender una vida exenta de violencia es huir de la vida misma. Cuando las feministas aspiramos a vivir vidas dignas —justas, libres, plenas— lo hacemos porque entendemos que nuestra identidad y nuestra posición social se construyen en torno a una negación. La muerte planea constantemente sobre nuestras cabezas, haciéndose presente mediante un entramado de mensajes y códigos aprendidos. Nos sabemos expuestas a la violencia y al silenciamiento, vulnerables a una estructura de dominación social, económica y afectiva que concibe lo femenino como terreno marginal. Abierto a la explotación.

Defender la vida implica el previo reconocimiento de una falta fundacional. Da a entender que vivir no es un acto garantizado, no es una práctica libre ni ontológicamente democrática. Nunca se llega al «otro lado».

En el momento en que una lucha social, una causa, un principio teórico o una comunidad se construyen en la línea que separa la vida de la muerte —se construyen para ensanchar esa línea, para separar la vida de su final, para señalar la naturaleza política de la mortandad, de las densas economías de supresión y borrado que marcan ciertos cuerpos con la marca de lo ajeno, de lo Otro—, el duelo deviene un acto de resistencia.

No podemos negar la pérdida ni rehuirla. Tan solo podemos —tal vez, ojalá—transformarla en otra cosa. Una fuente de presencia, o de palabra, un lenguaje para preguntarnos por el miedo, por el dolor, por la vida que vendrá. Necesitamos una ética del duelo.

Es decir: una debe volver al sitio donde todo ocurrió.

O donde todo casi ocurrió, hace diez años.

Pobrecita, susurraban en mi cabeza unas voces de mujer mientras los hombres estrechaban el cerco. *Pobrecita, lo que le hicieron a su niña…* Las voces señalaban a mi madre, en un tiempo futuro, indeterminado, en el que yo ya no estaba porque no había salido del arcén. *Pobrecita*, repetían a media voz, y mi madre fingía no oírlas. Tal vez no las oyera. Era una madre nueva, una madre otra: perpleja y destrozada. Un poco ida, ella también, muerta en mi ausencia.

No he vuelto a oír a esas mujeres. He recordado sus palabras, pero no me han hablado directamente. No desde que lo que pudo haber ocurrido aún podía suceder, mientras yo rodeaba en círculos incompletos, mitades de círculo, cada vez más grandes, el coche negro o gris. Buscaba una salida y los hombres se desdoblaban ante mis ojos. Imposible precisar qué resorte regía mis movimientos en ese instante. Mis piernas andaban solas. Un baile de lobos, midiéndose para evitar el asalto; o, como último recurso, para saldarlo rápido. *Lo que le hicieron…*

El miedo fue real. El reconocimiento de la situación fue real, y también su aceptación. No así los golpes. Los golpes no llegaron. El balanceo del bate prometía una violencia que no culminó, no alcanzó el grado total que anunciaba. Y, sin embargo, es inexacto afirmar que el ataque —su culminación: el bate impactando, penetrando, obstruyendo la entrada de aire a la tráquea— simplemente no ocurrió. O que, por no llevarse a cabo con éxito hasta el final, ocurrió solo a medias. No es cierto. El «final» sucedió —el impacto, la penetración, la asfixia—, pero no realmente, no en el mismo espacio temporal que mi cuerpo, que logró escapar y permanecer a salvo, sino en otro, diferido o proyectado como una posibilidad conocida, cuya realización parecía tan solo eso: cuestión de tiempo.

Los golpes no llegaron, pero su ausencia parasitó mi imaginación, me obligó a esperarlos.

Estuve a punto de caer al vacío y por eso habito desde entonces un mundo que son dos, el ahora y el entonces, el aquí y el más allá, con un ojo puesto en la realidad y el otro en la ausencia (cuerpo y espectro a la vez); un mundo del que ahora me desprendo poco a poco y lo extiendo, como un manto, sobre el lugar que casi me vio desaparecer. Cubriré la X con mi presencia y volveré al coche, cuando

esté preparada. Vero me espera.

Encarnar una identidad también es habitar una temporalidad concreta. Las posibilidades de imaginar un futuro —y de imaginarnos a nosotras mismas como seres perdurables, cuerpos capaces de extenderse en el tiempo y en el espacio; de ocuparlos incluso, hacerlos nuestros— son proporcionales al estatus social que ocupamos. Y ambos, futuro y estatus, dependen de los relatos que pueblan nuestro imaginario colectivo.

Sabemos por Judith Butler que no todas las vidas son representadas ni vividas en la misma escala de viabilidad social. *Algunas vidas valen la pena; otras no*.

La supervivencia, la dignidad, el bienestar y el derecho a la libertad de movimiento o de expresión son privilegios desiguales, están condicionados políticamente, y su (asimétrica) distribución se rige en función de un orden dominante. Los discursos tránsfobos, racistas, antimigratorios, el auge de nuevas formas de autoritarismo, el capitalismo y sus múltiples expresiones, la misoginia, el capacitismo o las políticas de austeridad crean sujetos «dignos» que merecen vivir, perdurar, ser llorados en caso de morir, y sujetos «perversos» cuyas vidas pueden desecharse con facilidad y sus muertes olvidarse, pasarse por alto, asumirse como parte de una normalidad que no «vale la pena» intentar alterar.

La perversión de los sujetos pasa por cruzar fronteras, sean territoriales, sexuales o simbólicas, negarse a permanecer en el lugar donde el poder les coloca.

O también: no marcharse de donde están al ver pasar un coche negro o gris por primera vez. Escoger quedarse a solas en el cruce equivocado. Provocar el ataque.

Si hubiera muerto en Naxos, en los lamentos por mi ausencia se filtraría la sospecha, una sombra de amonestación —*¿qué hacía allí? ¿en qué pensaba? ¿cómo se le ocurrió? ¿no sabía en qué mundo vivimos?* —, pero de todos modos se me lloraría. Sería susceptible de convertirme en una buena víctima, digna del duelo.

Solo hace falta cambiar ese arcén por otro, ese coche por uno distinto, para ver cómo funciona la jerarquía de la pena. (Tramposamente.) En lugar de una carretera rural en el Egeo, una

cama de hotel a once mil kilómetros de distancia; en lugar de una estudiante con *shorts* de niña, una mujer puesta en duda, una mujer cuya vida y cuyo cuerpo se convierten en territorios de disputa, una mujer que habita una realidad limítrofe, nocturna y medio clandestina, donde la violencia se da por hecha antes de que ocurra; una mujer que tiene quien la quiera, pero que en ese momento está sola, pero también, sobre todo, una mujer que no baja, una mujer que alquiló la habitación por la noche y que al mediodía sigue sin aparecer; en lugar de una década para recordar, una ausencia sin memoria.

El 13 de octubre de 2016, Alessa Flores apareció sin vida en la habitación de un hotel en Colonia Obrera, Ciudad de México. Su cuerpo presentaba señales de estrangulamiento y otros indicios de violencia. Trabajadora sexual, mujer trans y activista, Flores fue asesinada por un cliente que logró burlar las cámaras de seguridad del hotel donde ella solía trabajar. Supuestamente, las grabaciones no mostraban el rostro del asesino con suficiente claridad. El feminicidio quedó impune.

Alessa Flores formaba parte de un colectivo transfeminista que ella llamaba su *familia de calle*. Junto con otras prostitutas trans organizaba debates públicos, manifestaciones y talleres. Tenía un canal de YouTube, Memorias de Una Puta!!!, en el que compartía reflexiones sobre el género, la creación de comunidad, el trabajo sexual y la violencia. En uno de sus últimos vídeos, muestra a la cámara el altar que construyó para el Día de los Muertos en recuerdo de las compañeras que la familia de calle había perdido hasta la fecha. Lee una lista con sus nombres.

Es la segunda vez que a mí me toca hacer este altar con mis compañeras, explica. *Lo hacemos para acordarnos de las chicas, recordar que estuvieron aquí. Espero no tener que estar en este cartel nunca.*

Grabó este vídeo un año antes de su asesinato.

Las muertas representan una proyección descarnada de nuestro propio destino, de lo que podría ocurrirnos a nosotras, de las normas, dinámicas y condiciones que nos hacen vulnerables a las mismas

estructuras de represión que acabaron con sus vidas.

Recordar a las asesinadas implica reconocer que también nosotras podemos desaparecer. La muerte atraviesa nuestra existencia, es parte de la identidad que encarnamos, está presente en nuestras palabras, en nuestros gestos y nunca nos es del todo ajena, eternamente alojada en un pliegue de la conciencia o del cuerpo. Mujeres y personas queer crecemos y vivimos envueltas en una narrativa espectral, en la que se inscriben sistemáticamente la pérdida y el miedo. Absorbemos la ausencia dentro de nuestra expresión de género, quiénes somos es también quiénes podríamos dejar de ser.

Escasos días antes del feminicidio de Alessa Flores, y en la misma zona, Paola Buenrostro, también trabajadora sexual trans, fue asesinada por un cliente que la había invitado a subirse a su coche. En esa ocasión, las compañeras de la víctima consiguieron neutralizar al asesino y retenerlo hasta que llegó la policía. Le habían visto en posesión del arma de fuego que mató a Buenrostro, habían sido testigos de los gritos de esta y de los dos disparos que la silenciaron. Llamaron a la ambulancia (nunca llegó) y entregaron al hombre a la policía. Fue liberado a las cuarenta y ocho horas por «falta de pruebas».

La impunidad es una moneda que siempre cae del mismo lado y siempre sobre el mismo sitio. Y el miedo hace otro tanto, pero de otra forma.

Las muertas devienen nuestras muertas porque nuestro deviene el miedo.

El miedo nos interpela a través de códigos ordinarios, diarios; la información satura el aprendizaje, de modo que muchas veces no somos conscientes de estar recibiendo la señal —amenaza, consejo, *es por tu bien*—, pero siempre sabemos cómo acatarla. (Memoria muscular.)

Simone de Beauvoir: *No se nace mujer, se llega a serlo*.

Otra fecha: 13 de marzo de 1973. Otro nombre: Sarah Ann

Ottens. La encontró una compañera, cuyo dormitorio estaba en la misma planta de la residencia de estudiantes de la Universidad de Iowa donde ambas vivían. Junto al cadáver se encontraron algunos objetos, entre ellos, una escoba ensangrentada.

Olivia Laing describe la escena como *macabra*:

El cuello de Ottens estaba tan hinchado que resultaba grotesco. Le habían lavado la cara y el pelo y estaba tendida en la cama, desnuda de cintura para abajo y cubierta por una sábana [...] el lavabo del aseo estaba lleno de agua rojiza.

Los periódicos de la zona recogieron el suceso al detalle. *Ottens solo llevaba puesta una blusa*, escribió *The Daily Iowan*. *Se había usado un objeto para mutilar el cuerpo [...] cerca se halló una escoba con materia fecal en el mango.* Laing explica que Ottens no fue violada cuando estaba viva, *sino que habían penetrado vaginal y analmente su cadáver con el palo de la misma escoba con la que la habían asfixiado*. Este dato se convirtió en objeto de fijación mediática y se grabó en las mentes, conversaciones y pesadillas de las demás estudiantes, que vivieron durante meses *aterradas por si el ataque se repetía*. Como si hiciera falta alimentar un imaginario popular ya de por si bien nutrido, como si el cuento de la mujer torturada, violada, maltratada o asesinada no fuera una canción de cuna que tragamos junto con las primeras papillas.

Ficción y realidad —lo que podría haber ocurrido, lo que ocurrió de verdad— se replican la una a la otra, se magnifican. Juego de sombras sobre un cuerpo hinchado y desnudo.

Existe una fascinación cultural evidente por el sufrimiento femenino. La forma en que se narra la muerte de las mujeres (especialmente de mujeres jóvenes, y más aún si se trata de un asesinato que incluye violencia sexual) está mediada por una mirada casi pornográfica. No son infrecuentes los relatos que se recrean en detalles escabrosos, en escenas macabras —la escoba, la sábana—, o que se detienen a mencionar la vestimenta de la víctima, la posición en la que se la encontró o los motivos por los que estaba sola. Sola: sin un hombre cerca. El tono de las descripciones va de la mano de una suerte de pacto tácito: la muerte de la mujer se ofrece como carne de fantasía (prohibida, por supuesto), abierta al placer culpable del

voyeur.

La historia del arte y de la literatura están llenas de mujeres muertas —o malditas, consumidas por la pasión, condenadas por su deseo, la marca del estigma en sus cuerpos de leyenda— y su tragedia es sublimada, erotizada. El cine es todavía más explícito: los encuadres y ritmos que se usan para grabar la agonía de una mujer son muy distintos de los que se usan para tratar la de un hombre. El tópico de la rubia torturada en los *slashers*, entre gemidos y mohines poco probables, es solo uno de ellos.

Como resume Elisabeth Bronfen: *La cultura usa el arte para soñar la muerte de mujeres hermosas*.

Llegar a ser mujer, llegar a ser bollera, marica o puta, implica imaginar nuestra propia muerte en cada *escena macabra*, en cada película, o cuento, o recorte de periódico.

No se nace [asesinable], se llega a serlo.

[Asesinable] [Violable] [Mutilable con un objeto] [Olvidable]

El miedo a morir se convierte en una realidad psíquica para las mujeres: condiciona nuestra formación como sujetos y permea todas las dimensiones de nuestro ser. No se trata de un miedo definido, factual ni necesariamente justificado por circunstancias individuales. Es un miedo difuso, a veces inconsciente, que se mezcla con la vida y con la imaginación; filtra nuestra existencia, como hacen los sueños con los sucesos vividos durante el día: los procesan y los distorsionan y les dan un significado u otro, antes de almacenarlos en la memoria e incorporarlos en el mejunje de imágenes, sonidos o texturas que es nuestra realidad.

La muerte (y su miedo) se inscribe en nuestro cuerpo y determina la forma en que somos leídas por los demás y por nosotras mismas. Epígrafe sexual y espectral a la vez.

Decir que la muerte se inscribe en nuestro cuerpo es decir, también, que nuestro cuerpo encarna la muerte.

El cuerpo no precede al lenguaje que lo marca ni viceversa.

Corporalidad y discurso no están opuestos, sino que conviven en una relación de superposición. El cuerpo no existe sin el nombre que le da vida (vida: inteligibilidad, la posibilidad de entrar en el mundo y ser leído como sujeto), pero el lenguaje nunca abarca por completo al cuerpo al que designa: todo nombre es una intención fallida; todo acto de nombrar, insuficiente.

Palabra y piel existen en una suerte de abrazo, un pliegue que se solapa, se entrelaza, se excede y se recoge de nuevo. *Hay un cuerpo del espíritu y un espíritu del cuerpo y un quiasmo entre ellos*, escribe Maurice Merleau-Ponty.

Quiasmo: lugar de encuentro, el punto en el que se cruzan dos elementos aparentemente independientes. En retórica, designa la repetición de una oración en orden inverso, dos elementos centrales se reescriben en un efecto espejo (por ejemplo: *La belleza es verdad, la verdad belleza*, de John Keats; o *Porque no pude detenerme ante la Muerte, amablemente ella se detuvo por mí*, de Emily Dickinson). En su acepción fisiológica, el quiasmo se refiere al punto en el que se tocan dos estructuras anatómicas, como los nervios ópticos. Nuestro mundo visual se deriva de este cruce: dos elementos que se solapan y crean un híbrido nuevo, único, saturado de imágenes.

¿Es este texto un ejercicio quiasmático, un trenzar el cuerpo y la palabra hasta que se abran nuevos significados? ¿Posibilidades, realidades, tiempos o espacios, un arcén, un coche aparcado, historias como telas de araña que dejan de ser lo que son o fueron para ser otra cosa a partir de ahora? ¿Qué nació en ese cruce de carreteras —X—, y qué murió?

Decidir qué existe antes, el cuerpo o el discurso —decidir que somos cuerpos capaces de dominar el lenguaje y amoldarlo a nuestra realidad corporal, o bien al contrario, decidir que solo existe discurso y el cuerpo es un efecto nominal, una *tabula rasa* insignificante que empieza a vivir en el momento en que es nombrada—, es parecido a preguntarse cuándo y cómo empiezan los recuerdos. Cavilaciones destinadas a permanecer en punto muerto. Las rige un fallo en la perspectiva, un planteamiento erróneo. Esa obsesión tan cartesiana

por descartar: o sí o no, o principio o final, o materia o memoria. O viva o muerta.

Tal vez la salida del *impasse* sea una doble negación. Ni una ni otra, y en la nada reiterada, múltiple, nada preñada de nada, una chispa de luz.

«*Theory Saves Lives*» reza un tapiz en la facultad de Género y Teoría Feminista donde estudié, tres años después de salir de la X, seis años antes de escribirla. *La teoría salva vidas*. Lo bordaron unas antiguas alumnas para la manifestación del 8 de marzo, antes de que yo llegara. Es un mandamiento ambicioso, y a la vez mínimo, básico. Fundamental. De esto va todo. Ese es el centro.

En *The Red Parts*, parte testimonio familiar, parte meditación sobre la violencia sexual, Maggie Nelson aborda el feminicidio de su tía, Jane Louise Mixer, acontecido en 1969, cuando esta tenía veintitrés años y Nelson no había nacido todavía. La autora cuenta cómo la pérdida se enquistó en la familia, formando un núcleo —centro de todo, ojo del huracán— en torno al cual se reestructuró el «después de». La ausencia de Jane inauguró un tiempo nuevo, un punto de partida para quienes la amaron y la sobrevivieron, y tuvieron que aprender a relacionarse y a reconocerse después de su muerte (a través del dolor y no a pesar de este).

El caso quedó sin resolver durante décadas, treinta y cinco años pendiendo del aire como una nube tóxica que no mata, pero tampoco se disipa, irrespirable en la medida exacta para detectar su presencia y mantenerse alerta. (Alerta: consciente de la amenaza, de su imprevisibilidad.) Nelson nació cuatro años después del asesinato y recuerda crecer envuelta por esa nube de ausencia, rastro de lo que fue y vivió y ya no es más, pero también envuelta por otra cosa, una contradicción que hace toda clausura imposible: la certeza del horror y, a la vez, la certeza de que este nunca será cierto ni seguro, sino la sombra fría y penetrante, como solo las sombras que caen desde muy arriba pueden serlo, que deja *la muerte de un ser querido que claramente había muerto de una forma horrible y aterradora, pero cuyas circunstancias siempre le serían desconocidas, incognoscibles*.

Dentro de la pérdida, otro vacío. El no-saber es inescrutable, ineludible.

El asesinato de Jane fue el tercero en una serie de feminicidios, siete en total, que tuvieron lugar en Míchigan en un periodo de dos años. Poco después de perder a su hermana menor, la madre de Nelson empezó a temer que ella pudiera ser la siguiente. Perder a Jane no la expuso solo al dolor, sino también al miedo. Un miedo antiguo, demasiado reconocible, que solo precisa de una abertura palpable (por ejemplo, la muerte de una hermana) para reventar el canal y desbordar la contención.

A menudo, miedo y dolor se retroalimentan, y a veces rivalizan, compiten por comerse terreno el uno al otro. Cuenta Nelson que, para su madre, ir al cementerio a llorar a Jane era una tarea inquietante, incluso aterradora, pues la policía les había advertido de que el asesino podría rondar la tumba. *Hacer el duelo por Jane era literalmente exponerse a un encuentro con su asesino*.

Me di cuenta de que ese miedo me había calado a mí también, confiesa Nelson. *Una herencia*.

En nuestro caso no es bueno tenerle tanto miedo a la muerte, le dice una madre a su hija en un relato que terminé de escribir poco antes de empezar a gestar este texto, aunque los tiempos se solapan y no es cierto que uno esté terminado del todo, y tampoco es correcto pensar que no llevaba gestando el otro desde antes, mucho antes de querer escribirlo.

La hija de mi relato, Susi Perro, acaba de enamorarse de una desconocida y trata de sacudirse de encima el destino que la acecha. Por obra de una herencia peregrina, las mujeres de la familia Perro están condenadas a morir por amor. El enamoramiento precede a la muerte, y lo que es más: el enamoramiento causa la muerte de forma directa, fulminante. Solo una excepción mella la saga mortuoria, una prima antigua que logró burlar al destino y vivir hasta hartarse.

La suerte de Susi Perro está echada desde el inicio de la narración. Una mañana de diciembre, amanece tendida boca arriba, desnuda y con las piernas desencajadas en medio de su apartamento. La escena parece reconocible, pero solo lo parece. Un detalle deshace la ilusión de previsibilidad y la violencia anticipada: una mancha de

lubricante brilla junto a los pies de Susi Perro (lubricante con base de aceite, no de agua, a juzgar por lo que tarda en secarse), y marca el punto exacto donde se ha resbalado horas antes, justo después de despedir a la desconocida y quedarse a solas con su repentina conciencia. Susi Perro suelta un gruñido, recordando el batacazo.

De haberse roto la crisma en la caída, piensa —sin levantarse todavía— que probablemente habrían sido sus vecinos quienes descubrirían el cuerpo. O, al menos, quienes alertarían a los bomberos del olor. Se habrían llevado primero una mano a la boca, luego otra al corazón, y habrían exclamado: *¡tan joven! ¡parece mentira! ¡pobre criatura!*, haciendo un esfuerzo por obviar la inoportuna comicidad de la situación. Los rumores harían el resto. *¡Susi Perro se fue por todo lo alto!*, dirían los curiosos, reunidos en corro al calor de su memoria. *Reventó en plena bacanal. Dicen que iba de MDMA hasta las cejas. Dicen que no estaba sola. Le falló el corazón cuando llegaba a la cima. ¿Un orgasmo? Ya lo creo, y dos. Así la encontraron. Doblada y a cuatro patas. Menuda imagen. Esto es lo que ocurrió, dirían, Susi Perro tocó cielo y luego, con las bragas en la boca, hinchándole los carrillos, soltó un último aullido y dejó, definitivamente, los ojos en blanco*.

Escribí a Susi Perro pensando en crear un clima irónico. El tono es más cómico que trágico y el final, ambiguo, suficientemente esperanzador. Sin embargo, bajo la gamberra despreocupación de Susi Perro, bajo la parodia y la irreverencia, yace un poso insoluble. En esa frase sentenciada por la madre Perro *–en nuestro caso no es bueno tenerle tanto miedo a la muerte–* se esconde algo más, otra cosa (tal vez ese núcleo duro, secreto, que bombea y serpentea dentro de todo lo que se dice, de todo lo que se teme, cuando se vive con las ausencias pegadas al cuerpo).

Una herencia, escribe Nelson para explicar el miedo asociado al feminicidio de su tía. Tiene razón, un mismo legado nos apresa a todas en este parentesco espectral —nuestras muertas cosidas al cuerpo—. Pero ¿de quién lo recibimos, cómo y cuándo? ¿Acaso no está latente el miedo antes de estallar, acaso no nos impregna desde el momento en que se gesta nuestra conciencia?

La violencia sexual es bidimensional, discurre en dos cauces de acción paralelos: a la vez, disciplina y espectáculo. A la vez, lógica y deseo. Las violaciones, feminicidios u otras agresiones con raíz de género no cumplen solo funciones correctivas o punitivas. No se limitan a corregir o a castigar aquellos comportamientos que se salen de la norma patriarcal, sino que exhiben la violencia del castigo como un espectáculo —la blusa, la sábana, el pelo lavado, la escoba sucia—. Erotizado, brutalizado y, sobre todo, capaz de atravesar conciencias más allá del plano racional, de anidar en la imaginación de los sujetos a quienes interpela y pudrirlas desde dentro. A nosotras, el miedo. ¿Y a ellos?

Toda forma de violencia, sexual o de otro tipo, cuenta con una dimensión expresiva. Dice algo. La violencia expresa, significa, habla, participa en una estructura simbólica contenida dentro de unos parámetros. En tanto que gesto discursivo, la violencia no inaugura un lenguaje, sino que se nutre de este, y a la vez lo alimenta. Para que un crimen, agresión o insulto tengan efecto, deben reproducir unos códigos ya instaurados.

Los mensajes que se articulan en actos violentos exceden las motivaciones instrumentales o circunstanciales del agresor. Este puede actuar en un contexto concreto, contra una víctima concreta, pero su agresión se inscribe en un guion que trasciende la particularidad de la acción.

Lo personal es político porque las asesinadas mueren a manos de individuos, pero sus ausencias son absorbidas por una narrativa preexistente, omnipresente, que engorda y se expande con cada cuerpo que ingiere.

Si los hombres del arcén hubieran acabado conmigo, mi muerte habría significado algo más que una ausencia individual. Algo más: que el poder, como el bate de béisbol, sigue en las mismas manos.

Rita Segato defiende que la violencia sexual debe entenderse como una expresión suprema de soberanía, pues *conjuga en un acto*

único la dominación física y moral del otro. De la otra. En todo régimen soberano, algunos sujetos *están destinados a la muerte para que en su cuerpo el poder grabe su marca*. Las muertes no deben verse como un fin, sino como un medio.

Es fundamental subrayar que la violencia sexual no habla desde una posición de dominio, no exactamente, sino que lo hace desde la ansiedad, desde el miedo a perder el control que desea ejercer sobre los cuerpos que gobierna. O, más bien, habla desde el miedo a darse cuenta de que ya ha perdido ese control, que tal vez nunca fue suyo, nunca lo tuvo en realidad, y cuyo vacío se niega a aceptar. La misoginia enuncia un lenguaje paranoico, egocéntrico y profundamente acomplejado.

Dos tipos de ansiedad, o paranoia, operan en la escritura de la violencia sexual y se entrelazan en su ejecución. En primer lugar, está el miedo del *poder*, ese que, según Segato, usa el feminicidio para dejar una impronta en los cuerpos de las muertas. No hablamos de un miedo resoluble, sino constitutivo, del que no se puede escapar. Ninguna cantidad de muertes, por muchas que sean, le garantizará inmunidad al poder ni potestad eterna. Su misión no es tanto aumentar ni blindar la supremacía como conservarla, y para ello incurre periódicamente en muestras de autoridad. Una crueldad sistematizada que le permite gobernar a la población mediante la ausencia (elocuente, presente) de las asesinadas. *Memento mori* para quienes sobreviven.

Un segundo pánico, también constitutivo e inescapable, atañe concretamente al sujeto que ejerce la violencia, y no solo al poder que la permite. Si bien el poder, ente líquido y mitológico, envuelve y organiza nuestros actos, cada crimen tiene un autor: alguien que remata los garabatos con su propia firma, su X (una X sobre un cuerpo de mujer; una X trazada con el zapato en la gravilla del arcén).

El violador y el feminicida actúan movidos por un resorte básico de su formación subjetiva: el miedo a la falta. El género no es una realidad completa y fija, sino un proceso de realización que no termina. Si es cierto que *no se nace mujer, se llega a serlo*, del mismo modo ser hombre es un constante tratar de ser, llegar a ser. El fallo implícito en la encarnación del género origina una fuente de tensión. Fricción entre dos realidades (la proyectada vs. la sentida) o, mejor dicho: fricción entre dos ficciones (la proyectada en tanto que

proyección vs. la proyectada en tanto que realidad).

Ambos géneros se articulan en torno a un vacío, pero en cada caso el vacío se llena de significados distintos. La masculinidad está regida por un imperativo soberano. El pánico a no ser, a no cumplir, a no llegar se exorciza mediante la agresión y la anulación. En tanto que hombre, el sujeto debe ejercer su poder sobre el otro, sobre la otra. Esa es su máxima, apropiarse de la voluntad ajena.

El agresor sexual no actúa únicamente a raíz del odio o la saña, sino también a raíz de un miedo atroz a perderse, a verse arrastrado a la aniquilación. Aniquilación: disolución de las fronteras identitarias, dejar de ser leído como hombre y, por tanto, perder el que se concibe como el único lugar de existencia y de enunciación posible. Si no cumple con un abanico de gestos, actos, enunciados que reafirman su pertenencia al *boys club*, el hombre arriesga su propia supervivencia. No le queda otra, pobrecillo, que recurrir a la violencia para tratar de dar forma a un vacío imposible de llenar.

Así hablaría un paranoico.

Lo masculino y lo femenino son realidades psíquicas con efectos materiales. Orientan al sujeto hacia unos deseos y unos miedos determinados. Así, cuando digo «masculinidad», me refiero a la masculinidad en tanto que norma y no en tanto que encarnación individual. Hablo del imperativo, del ideal que asienta los fundamentos sobre los que determinados cuerpos habrán de formarse, expresarse, encontrar un sentido a su existencia, o bien rebelarse contra lo aprendido y buscar alternativas.

El género puede entenderse como el territorio en el que a unas y a otros se nos planta y se nos insta a germinar. Pero quiénes son estas «unas» y estos «otros» no va predeterminado al territorio ni a la fertilización. No existe una correspondencia previa entre lo masculino o lo femenino y los cuerpos a los que marcan. Ambos son el resultado de prácticas históricas, de ideas y preconcepciones sedimentadas a lo largo de siglos y vidas.

O, mejor dicho, existe una correspondencia, pero esta no es natural ni divina ni anterior a la interpretación cultural, sino que está a su vez condicionada por el mismo sistema de normas y nombres.

La violencia sexual habla de disciplina y de crueldad, pero también habla del delirio de los modelos de género patriarcales. Si el miedo a la muerte es parte de la configuración femenina —que nos asesinen por ser mujeres—, la paranoia existencial es constitutiva de la masculinidad.

La ausencia está implícita tanto en lo femenino como en lo masculino. Excepto que en un caso es la ausencia de vida, y en el otro es la ausencia de poder.

Segato llegó a Ciudad Juárez en julio de 2004. Viajó invitada por varias organizaciones feministas para participar en un foro sobre *los enigmáticos crímenes que asolaban la ciudad; unas muertes de mujeres de tipo físico semejante que, siendo desproporcionadamente numerosas y continuas a lo largo de más de once años, perpetradas con excesos de crueldad, con evidencia de violaciones tumultuarias y torturas, se presentaban como ininteligibles*.

Ciudad Juárez es una ciudad fronteriza situada en el norte de México, enclave liminal que separa (y conecta) dos países y en el que, como en todos los territorios de frontera, se articulan códigos híbridos, únicos, que precisan de un análisis específico. Los feminicidios de Juárez deben entenderse en su particularísimo contexto. Para desentrañar su significado, aquello que la violencia sexual expresa en su ejecución (a la vez punitiva y exhibicionista), es necesario tratar de desencriptar el lenguaje en el que están escritos, el guion soberano, el *tenebroso código de guerra* que gobierna la vida y la muerte en la región.

Un primer mensaje, explícito y anticipativo, recibe a quienes llegan a la ciudad. Anuncia, *cuerpo de mujer: peligro de muerte*.

En mitad de la estancia de Segato en Juárez, y cuatro meses después del último feminicidio, se encontró un nuevo cadáver. El cuerpo de la maquiladora Alma Brisa Molina Baca apreció en el mismo descampado donde, justo un año antes, lo hizo el de otra víctima —*todavía niña*—, hija de una mujer que había participado previamente en una entrevista sobre los feminicidios. Es decir, no solo «cuerpo», también *palabra de mujer: peligro de muerte*.

Han pasado diez años desde que Segato viajó a Juárez y treinta

desde que se inició oficialmente un largo cómputo, lista infernal de feminicidios. Pero ¿cómo saber quién fue la primera? ¿Sería Alma Chavira Farel, asesinada en 1993? ¿O Gladys Janeth Fierro, estrangulada unos meses más tarde? La primera tenía trece años, la segunda doce, y Silvia Rivera Morales, la tercera, tenía diecisiete. Una tradición feminicida que sigue permeando el presente, con más de dos mil cuatrocientas mujeres asesinadas y más de cuatrocientas desaparecidas. A finales del 2022, la cifra anual contaba quince nuevos feminicidios en Ciudad Juárez. A mediados de 2023, mientras escribo, son ya sesenta y tres las asesinadas este año, según la Red Mesa de Mujeres. Cada palabra que añado deja obsoleta la cifra, que excederá sin duda este texto.

Los feminicidios de Ciudad Juárez se barren bajo una retórica de inevitabilidad e impunidad. Tanto la policía como la prensa, la fiscalía o las organizaciones humanitarias coinciden en dos causas: primero, el narcotráfico; segundo, la misoginia y la delincuencia sexual. Aunque ambas son correctas y explican en buena medida la perpetuación de los crímenes, no es tanto el diagnóstico como lo que este implica lo que debe ser cuestionado.

Tanto los «narcos» como los «perturbados sexuales» (los dos sujetos que emergen de la hipótesis oficial) encarnan figuras difusas, vagas aunque peligrosas. Ambos alimentan la idea de que la violencia tiene una causa marginal, fruto de un error del sistema y no producto directo de este. Sabemos que los agresores sexuales no son desviaciones, seres antisociales ni monstruos que actúan de forma individual en contra de las normas de convivencia, sino que lo hacen, más bien, de acuerdo con estas (el poder de muerte siendo parte ineludible de esta supuesta «convivencia» que es el gobierno de la vida). Las violaciones y los feminicidios son exhibiciones extremas de autoridad, secreciones explosivas que mantienen engrasadas las bisagras del aparato social.

La visión imperante sobre los crímenes de Juárez destila, además, un aura de permisibilidad. También de una cierta condescendencia eurocéntrica, o gringa. *¿Qué se le va a hacer?*, parece ser otro mensaje dispuesto a la entrada de la ciudad. La frontera es un lugar que se da por perdido. Territorio asolado por la mafia y la miseria, sin futuro ni capacidad de autodeterminarse frente al espolio neoliberal, donde las mujeres mueren por ser mujeres, sin que nadie se sorprenda.

Pero toda ley tiene su trampa, su fisura, su punto débil. Todo lenguaje, su interrupción.

Si los feminicidios responden a normativas inscritas en el palimpsesto social, ¿qué dicen los crímenes de Juárez? ¿Qué significa su violencia? ¿Quiénes los enuncian y a quiénes hablan?

Breve aproximación a la lógica de Ciudad Juárez, siguiendo las observaciones de Segato.

Lo que hay: *secuestro de mujeres jóvenes con un tipo físico definido y en su mayoría trabajadoras o estudiantes, privación de la libertad por algunos días, torturas, violación «tumultuaria» [...], mutilación, estrangulamiento, muerte segura, mezcla o extravío de pistas y evidencias por parte de las fuerzas de la ley, amenazas y atentados contra abogados y periodistas, presión deliberada de las autoridades para culpabilizar a chivos expiatorios a las claras inocentes, y continuidad ininterrumpida de los crímenes desde 1993 hasta hoy. A esta lista se suma el hecho de que nunca ningún acusado resultó verosímil para la comunidad y ninguna «línea de investigación» mostró resultados*.

Lo que también hay: *ningún crimen realizado por marginales comunes se prolonga por tanto tiempo en total impunidad.*

La impunidad es el ojo del huracán. De ahí germina todo.

En estos diez años, me he preguntado con frecuencia qué sería lo que se decían los hombres mientras me miraban, me medían y blandían el bate de béisbol. *¿De qué hablarían?*, pienso ahora, mientras escribo.

Recuerdo el sentimiento de falsa familiaridad que me invadía a menudo durante ese viaje iniciático (mayoría de edad, final de instituto) al escuchar por la calle, o en las tabernas, el flujo de las conversaciones en griego. El griego y el español comparten un tono particular, un ritmo, una intención. Oía creyendo entender, sin pararme a pensar, dándolo por hecho. Me mecía al amparo de ese rumor cercano y lo iba integrando en mi paisaje interior, en las dudas y los pensamientos que enhebraba mientras viajábamos de Atenas a

Santorini, de Santorini a Naxos, de Naxos a Mikonos y de Mikonos a Atenas otra vez. (Curioso, me digo al recordar el itinerario: la X de Naxos parte el lugar por la mitad. NaXos. Podría decir «profético», aunque probablemente la palabra sea «curioso».) Mi cerebro me engañaba y me hacía sentirme parte del lugar, hasta que una interpelación directa me obligaba a regresar a la inmediatez y me confirmaba lo que era evidente: yo no era de allí, no entendía.

Ese día junto al arcén, día X, X de Naxos, no pesqué ni una palabra. Ni siquiera el tono empleado por los hombres me pareció inequívoco. Habría supuesto que la amenaza era un lenguaje universal, que frases como *la vamos a reventar* o *no hay salida, guapa* estarían por encima de las barreras idiomáticas. Que, de la misma forma que no tenía dudas acerca de lo que me querían hacer, tampoco sus motivos me serían ajenos.

Pero ser víctima implica no entender, permanecer atrapada en un estado de semiinconsciencia, excluida del tráfico simbólico que ocurre entre los agresores.

No me hablaban a mí, ahora lo entiendo. Se hablaban entre ellos.

Ciudad Juárez tiene una soberanía particular. Un segundo Estado, compuesto por los intereses de la mafia, la corrupción política, la economía subterránea, y la violencia fronteriza no emerge en paralelo al sistema oficial, sino de entre sus mismas costuras. Un segundo Estado que se convierte en el poder principal y que, más que contradecir al sistema al que desbanca, lo excede: lleva al exceso, a la hipérbole, lo que el *statu quo* esboza sin atreverse a rematar.

Los feminicidios de Juárez son parte del texto legislativo de este (segundo) Estado criminal. Sobre los cuerpos de las muertas aparece siempre la misma rúbrica, un sello corporativo que las une bajo la burocracia del horror. Escribe Segato que tras estos crímenes se encuentra una maquinaria política, territorial y económica que usa el feminicidio y la violación como medio de escritura. El poder soberano usa la violencia sexual para mandar un mensaje, no a las víctimas, sino a los otros hombres. A las mafias rivales, una exhibición de fuerza. A las mafias amigas, una muestra de camaradería. A sus súbditos (hombres bajo cuya protección se encontraban las mujeres asesinadas), un recordatorio de la jerarquía imperante.

En tanto que destinatarios del mensaje, sea este de alianza, desafío o sometimiento, los hombres son reconocidos como tales, como sujetos activos en el flujo de bienes y poder. Hablan, escuchan, entienden, actúan, acatan y ordenan. Las mujeres, en cambio, se convierten en una superficie de inscripción: lugar pasivo, nunca de enunciación propia ni de interlocución. Inmersas en una economía tentacular de redes mafiosas, el tráfico de intereses ocurre a través de sus cuerpos, las posee y las atraviesa sin darles opción a participar en el intercambio ni, mucho menos, a optar por una salida. Su papel consiste en encarnar el tributo, ofrenda sacrificada en un ritual de iniciación. Su cadáver sella un pacto entre mafiosos, mediante el cual se garantizan lealtad, silencio y libertad para seguir gobernando.

La impunidad, pues, es central para entender los crímenes de Juárez, pero no tanto como causa de los feminicidios, sino como su producto directo. Es decir: los agresores no matan solo porque pueden, matan para demostrar que pueden. Matan para seguir pudiendo matar. Matan para confirmar una y otra vez que el poder está de su lado, que controlan las normas del juego, que los otros hombres van a seguir respaldando sus ostentaciones de poder y replicándolas. Matan, escribe Segato, para *decirse que su control sobre el territorio es total*.

Territorio: el cuerpo de las mujeres (simbología trillada donde lo femenino está ligado a la tierra, y cuya penetración/colonización/explotación ofrece a la masculinidad una escala en la que medirse. Insistencia tautológica, gancho fácil.)

La violencia sexual opera a través de una gramática concreta, que se conjuga de una u otra forma en función del territorio simbólico y de las estructuras políticas en que se encuentra. Produce enunciados diversos, reproduce patrones e incluso crea nuevos conceptos (esto es, en la medida en que el discurso puede inaugurar algo, pues hablar es siempre contestar).

Las normativas de esta gramática no son inalterables. Independientemente de su ubicuidad, de cuán extendido esté su uso y cuán arraigada su aceptación, están siempre expuestas a quedar obsoletas, a perder hablantes y a ver sus fronteras retóricas traspasadas, machacadas, pervertidas una y otra vez por voces díscolas y cuerpos extraños, cuerpos que se suponían silenciosos, afásicos y que

de pronto hablan.

El género renueva su inteligibilidad sin descanso. Necesita revisar y editar sus expresiones (la violencia sexual entre ellas) para seguir vigente. A veces, incluso, debe sacrificar algunas de estas expresiones o declinaciones para lograr que el núcleo del mensaje, la esencia central del idioma, perdure. El género es un mandato violento, pero puede amoldarse para mostrar una cara amable si de ello depende su supervivencia. Es capaz de ceder y mutar cada vez que encuentra obstáculos, tales como el estancamiento, la obsolescencia o la oposición directa por parte de aquellas personas que se ven violentadas por su soberanía o excluidas de sus parámetros de enunciación.

Este funcionamiento plástico del lenguaje es precisamente lo que le confiere su poder. En lugar de sofocar los focos de resistencia con que se topa, el discurso dominante opta por absorberlos, los digiere como parte de su composición y los incorpora a su normativa, resignificándolos. No solo puede hacerlo: debe, si quiere seguir gobernando.

Un ejemplo paradigmático es la mercantilización de los movimientos sociales. La trampa de la visibilidad sin contestación es que a menudo las demandas de justicia y dignidad que exigen los sujetos «marginados» a los que se pretende «visibilizar» se barren a un lado, quedan enterradas bajo el arsenal de imágenes, objetos y eslóganes que prometen incluir estos cuerpos sin albergar sus voces ni sus realidades. Sacudir un poco las cosas para que puedan volver a caer en su sitio.

Para que algo cambie realmente, más allá de un meneo calculado, la visibilidad debe dar luz a la palabra: debe existir enunciabilidad, y no solo superficie. Que los cuerpos entren en las economías de la opresión, bien, pero que desde allí abran con su presencia nuevos espacios desde los que pronunciarse, responder a la retórica del poder y convocar otras voces, voces otras.

Una obviedad: si el género fuera algo natural, fijo y cerrado, si la masculinidad o la feminidad fueran realmente un destino biológico, o divino, no nos tomaríamos tantas molestias en garantizar su supervivencia.

Una paradoja: la flexibilidad discursiva del género es su fuente de poder, pero también el indicio de su artificialidad (todo lo construido puede ser destruido, o reconstruido).

Ciudad Juárez es inagotable. O tal vez lo sea la atención con la que Segato se esfuerza por leer e interpretar los rastros de las muertas. Si bien es cierto que *la lengua del feminicidio utiliza el significante cuerpo femenino* para hablar a través de este, sin darle espacio ni posibilidad de responder, también es cierto que existe un código espectral, distinto al de los hombres, distinto al de los vivos, que marca la tierra y aguarda a ser descifrado. Las mujeres de Juárez hablan, a pesar de todo.

Si no hablan las vivas, lo harán las muertas.

Más sobre las existencias quiasmáticas.

El nombre hace aparecer al sujeto. El sujeto no existe antes del nombramiento. El acto de nombrar invoca a un cuerpo y así este aparece, y vive. Aparece: es percibido como sujeto dentro del sistema social en el que ingresa. Vive: recibe una lista de deberes y derechos y normas y miedos y deseos y condiciones.

El nombramiento es una llamada para un destinatario concreto. Sin embargo, el destinatario en cuestión no es, no realmente, antes de que la llamada se produzca. La llamada pone el nombre en movimiento, lo hace real, lo instaura, y crea, mediante su poder de interpelación, al sujeto al que nombra y al que reconoce como poseedor del nombre y, en consecuencia, como cuerpo válido y legible.

Butler escribe que *Dios llama a Pedro por su nombre, y esta llamada establece a Dios como el origen de Pedro. El nombre sigue atado a Pedro de una forma permanente en virtud de la presencia implícita y continua de quien lo nombra*.

Es decir, Dios nombra a Pedro y este entra en escena. No existe ningún «Pedro» antes de la llamada. Tampoco ningún «Dios» (a no ser que por «Dios» entendamos la sustancia misma del lenguaje, la neblina de ideas, reglas, significados que forman un imaginario colectivo).

Del mismo modo: *¡Es una niña!*, exclama el médico con la sonda

del ecógrafo en la mano, los ojos puestos en la pantalla, y «ella» empieza a existir en tanto que «niña». Nacerá y seguirá atada a ese nombre, no en virtud de la presencia de quien la nombra (el médico), sino en virtud de la prevalencia de un sistema de valores que el mundo usará para nombrarla sin cesar, y leerla.

El nombramiento no es solo lingüístico, también es material puesto que materializa el mensaje que emite. La «niña» realmente existe. Ocurre también cuando alguien señala a una mujer trans y exclama: *¡No es una mujer, es un señor con falda!* En este caso el insulto no transforma la realidad propia de la mujer trans, pero sí transforma su entorno: materializa una hostilidad que le impide vivir y sentir libremente. El «señor con falda» realmente existe, existe en tanto que ficción tránsfoba, en tanto que fantasma que ronda a la mujer trans y le susurra barbaridades al oído.

Sin embargo, ningún nombramiento es original ni permanente. Aunque el sujeto empieza con el nombre, no tiene por qué acabar con él. El cuerpo no está nunca del todo contenido por el lenguaje y constantemente trata de excederlo, desbordarlo. Los sujetos nombran a otros sujetos a partir de guiones preexistentes. Y en cada reiteración del discurso (en cada nuevo nombramiento, en cada vuelta al circuito semicircular) se producen pequeñas variaciones, reinterpretaciones particulares del guion, que impiden una simetría completa entre discurso y sujeto, nombre y cuerpo.

Cuántas veces se saldrá la «niña» de la profética feminidad; se cortará el pelo a los seis años con unas tijeras de cocina, afirmará llamarse Harry o Simba o Indiana Jones, deseará ser un chico en la primaria para darse besos con sus amigas y para librarse de la condescendencia de unos y las burlas de otros, querrá ser escuchada, querrá vivir y actuar y pensar libremente, *querrá vivir, querrá vivir*. Una y otra vez, la niña amenazará con salirse del guion, y en todas recibirá una advertencia. Amonestación, mofa, castigo, decepción.

Una verdad prevalecerá: la niña solo es niña porque alguien la llamó así, y lo que haga con el nombre siempre estará por ver.

Algo que no me había preguntado hasta ahora, o al menos no de

forma consciente y deliberada, es de qué manera Naxos cambió la percepción que tenía yo de mi propio nombre. Sería absurdo, por imposible, hacer una lista de los momentos y situaciones en los que, a lo largo de mi vida, me permití olvidar (me fue permitido olvidar) la condición femenina sancionada sobre mi cuerpo (o en tanto que este). El acatamiento siempre está ahí, o al menos la obligación de acatar, y el recordatorio de lo que puede ocurrir en caso de desvío o desacato. A veces de forma sutil, a veces con vehemencia. El nombre no deja nunca de trabajar, es un proceso constante, un constante producir realidad, hacer realidad ese *¡es una niña!* inaugural.

Crecer siendo una niña es crecer sabiendo que las fronteras del Yo son violables. El espacio propio es permeable en exceso, penetrable, interrumpible, apropiable. Pronto resulta evidente para cualquier niña que sus fronteras corporales y psicológicas son desproporcionalmente porosas en comparación con las de los niños con los que se relacionan. La niña carga, entre otras cosas, con la expectativa de mostrar una disposición emocional constante ante los demás. De no hacer daño y de asegurarse de que nadie se sienta herido. Mediante la culpa, el desempeño excesivo de los cuidados, el medir el valor de sus actos en función de la opinión de los otros, etcétera, la niña aprende a dar siempre lo que tiene hasta el extremo de deducir que, por fuerza, nada de lo que ha dado le pertenecía en primer lugar. Que siempre fue ya de otros. La niña es un artefacto para los demás.

La transgresión del espacio propio, físico o mental, no necesita ser contundente ni demasiado violenta para hacer su función. Cuando un compañero, amigo, pariente, jefe o profesor me corta mientras hablo —no con los ritmos acelerados y los solapamientos propios de cualquier discusión, sino con indolencia, con lentitud, tomándose su tiempo para chascar la lengua, para esbozar algo parecido a una sonrisa asimétrica, arrugando solo una comisura, incluso extendiendo la palma de la mano en mi dirección, como un guardia urbano en hora punta *¡alto! ¡suficiente!*, y negando con la cabeza varias veces, cortante, seco, como si sacudiera así el tintineante contenido de esa arca de las maravillas que es su cabeza, esa cornucopia cerebral que se dispone a compartir generosamente; o bien todo lo contrario, cambiar de golpe el tema de la conversación sin al parecer percatarse de que todavía quedaba alguien hablando, a medias—, presiento que la

interrupción no acaba ahí, que algo está ocurriendo en un plano más profundo; y creo presentir bien.

Cada interrupción o apropiación del espacio bebe de una misma charca, están todas conectadas y remiten, independientemente de la intensidad o intencionalidad del caso concreto, a una realidad subyacente, fundamental, a ese magma sucio que lo abarca todo. Podrían entenderse como pequeñas interrupciones psíquicas, electrochoques que nos sacuden brevemente y nos vuelven a poner en «nuestro sitio». Nos recuerdan que nada es nuestro, ni la palabra, ni el espacio, ni el cuerpo ni la imaginación. Que simplemente encarnamos aquello que otros pueden hacer suyo.

Hace diez años, yo ya iba con la lección aprendida, sabía que ser mujer —*todavía niña*— me ponía en riesgo. Pero lo del arcén fue más allá. La X superó todos los avisos, amenazas, correctivos que había recibido antes.

Lo que me pregunto ahora es si fui consciente de ello. Si entre las alucinaciones de la disociación, las voces de mujeres lamentándose, *pobrecita, pobrecita...*, y el estado de alerta animal que se apoderó de mí y me hizo agilizarme y correr, correr, correr, correr, durante horas o minutos o varias vidas, por una carretera interminable, acaso sentí *lo que estuvo a punto de ocurrir pero no ocurrió* como una fatalidad casual o como un hecho inevitable de mi destino.

¡Es una niña!, y dieciocho años después escapará corriendo de un bate de béisbol. Sin saber cómo.

Cuando leo a Maggie Nelson afirmar que *el miedo a sufrir una crisis en nuestro pasado puede ser precisamente la causa de que se repita en nuestro futuro*, entiendo lo siguiente: el miedo está siempre en varios sitios a la vez.

Como el cuerpo y la palabra, el miedo existe en un solapamiento que se retroalimenta.

Si el miedo que sentí en Naxos fue el origen de crisis posteriores, o si el terror original ya existía en mí (y por eso lo reconocí al momento, entendí qué iba a ocurrir, aunque no ocurriera), esa es una cuestión para la que todavía no tengo respuesta. Tal vez no la tenga nunca. Hay demasiadas cosas que todavía no entiendo.

El no saber cómo escapé es lo que mantiene el recuerdo tan vivo.

De los feminicidios de Juárez aprendemos que la violencia sexual no es monolítica. No siempre significa lo mismo ni debe abordarse de la misma manera. No existe una «solución» total, universal, absoluta. Como tampoco existe un único poder soberano. La ejecución de la violencia sexual está atravesada por distintos ejes de precariedad, propios del contexto en que esta se produce y reproduce. La misoginia no opera al margen del racismo, la explotación económica o el neoliberalismo. Las opresiones, como escribe Kimberlé Crenshaw, no son categorías individuales, malestares susceptibles de ser categorizados y subsanados uno a uno, sino composiciones múltiples, edificadas sobre un entramado de cruces, colisiones y solapamientos.

Crenshaw ilustra su tesis con un ejemplo concreto: la exclusión e infrarrepresentación de las mujeres negras tanto en los discursos feministas (demasiado blancos) como en los discursos antirracistas (demasiado masculinos). Concluye que *ambos se basan en un conjunto específico de experiencias que a menudo no refleja con exactitud la interacción de la raza y el género*. Esta exclusión, advierte, no se resolverá *simplemente añadiendo a las mujeres negras dentro de una estructura analítica ya establecida*, puesto que su experiencia real *es mayor que la suma del racismo y el sexismo*.

Una propuesta interseccional es aquella que construye el marco analítico a partir de las características específicas de cada caso concreto, y que no trata de encajar a los sujetos involucrados en moldes preconcebidos. Las mujeres de Juárez no mueren solo por ser mujeres, recuerda Segato, sino por encarnar un tipo de mujer, pobre, mestiza, *hija y hermana de hombres que son pobres y mestizos*. Ser mujer no es una experiencia unidimensional.

No todas las vidas *valen la pena*, afirma Butler. Podría estar diciendo que hay vidas que son tan difíciles, tan terribles y dolorosas de vivir, que casi parecería más fácil no vivirlas. Pero lo que dice es: no todas las vidas reciben el mismo grado de duelo, de reconocimiento. Cuando una vida no cuenta como vida —relegada a la

marginalidad, al otro lado de todo lo que es humano, digno, posible— su muerte no se llora como una pérdida real.

Poco después de que se reabriera el caso, Maggie Nelson recibió un *email* de un productor de televisión interesado en incluir el feminicidio de su tía Jane en un programa de *true crime*. Acordaron verse en un restaurante. Cuando él le explicó que el episodio sobre Jane se centraría en el duelo, en ayudar a otras personas en situaciones similares a llevar la pérdida, Nelson le preguntó si acaso hay una razón *para que las historias sobre las muertes extrañas y violentas de chicas jóvenes, guapas y blancas de clase media o alta ayuden a la gente a llevar el duelo mejor que otras historias*.

A quién lloramos y a quién olvidamos —olvidamos que muere porque olvidamos que vivió— es una decisión política, aunque no siempre sea una decisión consciente. Es política porque refuerza los parámetros que determinan quién es humano y quién no. Llorar una muerte es lo que le otorga a la vida ya extinguida su condición previa de «vida», es lo que reconoce al difunto en tanto que sujeto y reconoce, también, las circunstancias en las que su vida terminó, o fue terminada. El duelo separa la línea entre lo que fue y lo que jamás existió, la línea entre la ausencia y la nada absoluta.

El duelo es una práctica condicionada por estructuras de *pena* preexistentes, pero eso no significa que estas no puedan alterarse. Como el género y el lenguaje, el duelo es un proceso inacabado e inacabable, y está constitutivamente abierto a la posibilidad de tomar formas imprevistas, de desviarse en cauces que el orden establecido no sea capaz de reabsorber ni de neutralizar.

Existe, en el duelo, una posibilidad eterna de resistencia.

Resistencia: llorar a alguien para darle inteligibilidad a su ausencia, para hacer que esta signifique algo, que salga de la nada, entre en el lenguaje y hable.

El cuerpo no está sometido al nombre, ni el nombre al cuerpo. Se abrazan. Sin embargo, existe una realidad material incuestionable: el cuerpo sangra, sufre, se deshidrata, se abrasa, se congela, muere sin que las palabras ni la invocación de un nombre u otro puedan salvarlo. ¿Cómo distinguir ese cuerpo «herible» —aquel que constituye nuestra superficie más expuesta, más débil— del otro cuerpo, el

cuerpo entendido como condición social?

En su revisión de la esclavitud y la trata atlántica, Hortense Spillers introduce el concepto de la «carne» para ilustrar los mecanismos de deshumanización y aniquilación psíquica a los que eran sometidos los cautivos. «Carne», explica, es en lo que se convertía a los hombres y mujeres esclavizados. Carne expuesta al sufrimiento y a la extenuación, a las muertes más atroces, al hacinamiento, la tortura, la anulación, el olvido. A diferencia del cuerpo (figura discursiva, metáfora cargada de connotaciones humanas y culturales), la carne es una suerte de *grado cero de la conceptualización social*. Un cuerpo que no es del todo cuerpo, un cuerpo incompleto, que no ha sido nombrado en tanto que «sujeto» ni es, por lo tanto, reconocido como tal. Una bestia, un ser extraño, una vida a medias, en ningún caso una voz.

Hablar de carne es hablar de *su abrasamiento* —escribe Spillers—*, de su fractura, de su desmembramiento, de cómo era atada a las entrañas de un barco, de cómo caía, o «escapaba» por la borda*.

Aunque es cierto que todos los cuerpos pueden ser convertidos en carne —y que esta es por definición mortal, perecedera—, sería un error creer que la carne es una verdad biológica, anterior al lenguaje, una suerte de hogar ancestral al que volvemos cuando los nombres nos son expropiados. Los nombres, los derechos, la libertad. Por el contrario, la incompletitud de la carne con respecto del cuerpo es en sí misma un producto del discurso y una forma de *conceptualización social*. Son el lenguaje y sus múltiples usos retóricos los que la hacen existir en tanto que «carne», concediéndole esa cualidad primaria —ilusoria— y condenándola a encarnar una infraexistencia.

Es decir: el vacío que deja un nombre expropiado es también una marca del lenguaje.

Hortense Spillers: *Soy una mujer marcada, pero no todos conocen mi nombre*.

Puede que la diferencia entre el cuerpo y la carne sea una cuestión de traducción. Ambos, cuerpo y carne, se funden con el lenguaje en su abrazo quiasmático, pero los resultados de ese contacto

son distintos. El cuerpo recibe un nombre, la carne recibe una marca, apenas legible, un garabato, una cicatriz. El nombre del cuerpo afirma la vida, la pervivencia, el derecho a la palabra. La marca de la carne es siempre una escritura de crueldad y de degradación, un *jeroglífico* o una *narrativa primaria*, escribe Spillers, que reemplaza el nombre del sujeto y en su lugar escribe «bestia» o «vida a medias». El subsujeto de la carne es un ser primitivo, inferior, desechable, que no ha empezado a vivir del todo y, por tanto, puede dejar de hacerlo sin mayor pena, sin que su pérdida se contabilice realmente como tal.

Donde Spillers dice *jeroglífico*, quiere decir: *Ojos vaciados a golpes, brazos, espaldas, cráneos marcados, una mandíbula izquierda, un tobillo derecho, perforados.*

Donde dice *narrativa primaria*, quiere decir: *Látigos, cadenas, cuchillos, la patrulla con los perros de presa, la bala.*

La carne es un artefacto que debe moldearse, golpearse, cercenarse constantemente para no perder su significado, su sumisión. En la esclavitud, los garabatos de esta escritura deshumanizante articulaban una gramática racista sobre los cuerpos de las personas esclavizadas, un *texto cultural* que concebía la negritud como *una escena de negación*. Y que no terminaba donde terminaban las vidas, sino que se extendía, más allá del tiempo, del golpe, el látigo, las cadenas. Más allá de la bala.

¿Hasta dónde llegan las palabras? ¿Las cicatrices? ¿Acaso no perduran cuando los cuerpos a los que marcan ya no son?

Si no existimos antes de que se nos bautice como tal, ¿en qué nos convertimos cuando de nosotras solo queda el nombre, cuando el cuerpo ya no es? ¿En qué se convierten las muertas? ¿Adónde van?

Si las marcas de la esclavitud siguen hablando, significando, teniendo peso en la vida de sus descendientes, escribe Saidiya Hartman, *es porque las vidas negras siguen estando en peligro y devaluadas por un cómputo racial y una aritmética política arraigados hace siglos*. La esclavitud sigue viva en la desigualdad de oportunidades, en la brutalidad policial, en el *acceso limitado a la sanidad y la educación, la muerte prematura, el encarcelamiento y el*

empobrecimiento.

Saidiya Hartman: *También en mí sigue viva la esclavitud.*

Aunque lo que Hartman escribe, traducido literalmente, es: *Yo también soy el* afterlife *de la esclavitud*. (*Afterlife*: la vida después de la muerte, el más allá, un eco de ultratumba.)

La marca de la desposesión se inscribe en el cuerpo, en la memoria, en la comunidad. Como una herida espectral, identidad heredada que se articula en torno a la pérdida. El *afterlife* de la esclavitud es el legado psíquico de la negritud.

Una X que son muchas. Nunca se está en un solo arcén.

¿Nunca se está sola en el arcén?

En 2014, los asesinatos de Michael Brown y Eric Garner en Estados Unidos catalizaron una ola de protestas que se extendió por todo el país. Dos vidas negras más que eran despojadas de su importancia, de su *valer la pena*, en pleno auge de brutalidad policial e impunidad racista, y que se sumaban a una larga genealogía de ausencias. Michael Brown (1996-2014), Eric Garner (1970-2014), pero también Trayvon Martin (1995-2012), Rekia Boyd (1989-2012), Yvette Smith (1967-2014), Pearlie Golden (1921-2014), Breonna Taylor (1993-2020), George Floyd (1973-2020), etcétera.

Etcétera: inabarcable, inabordable.

La contundencia de las movilizaciones parecía llenar, y por tanto enfatizar, el vacío que dejaban sus muertes. Aquello que no se ve, o aquello que el poder nos obliga a ignorar, a pasar los ojos por encima sin detenernos, un barrido rápido, de reojo, de puntillas.

Las protestas por los asesinatos de Garner y Brown, escribe Kashif Jerome Powell, *visibilizaron las ausencias construidas por densos afectos de inexistencia que devalúan las vidas negras hasta la muerte*. Es decir, los procesos sistemáticos —políticos y psíquicos— que continuamente sitúan la negritud al límite de la humanidad, de la viabilidad social, y la atraviesan con una historia de violencia y supresión que no deja de reescribirse. Cada nueva vida negra que se pierde, que es terminada mediante estos procesos de borrado, no desaparece. Muy al contrario, pasa a formar parte de una narrativa preexistente, una fosa simbólica

que alberga a todos los que murieron antes. Una gran fosa ilocalizable.

También la negritud, como la feminidad, es una narrativa espectral, un relato que se escribe en el umbral entre la violencia y la supervivencia, la memoria y la muerte; *una historia enterrada en la carne de cuerpos consumidos por la posteridad de esa concepción; un cuento de fantasmas narrado por voces mudas*, escribe Powell.

Haunted, en inglés: condición de estar «embrujado», «encantado», como una casa, o «atormentado», como quien no puede olvidarse de algo o de alguien. Etimológicamente, el verbo *to haunt* tiene raíces en el anglosajón *haunten* y en el francés antiguo *hanter*. El primero significaba «residir, habitar»; el segundo, «frecuentar».

Estar *haunted* puede aplicarse a lugares, pero también a personas, y aunque no existe traducción exacta al español, podría decirse que cuando algo nos está *haunting* es que nos está rondando, acechando, persiguiendo. El término suele describir sensaciones inquietantes, incluso aterradoras, pero a menudo lo que nos asusta de los espectros no es otra cosa que vernos emparentados con ellos. (Mejor llevarse bien con las muertas.)

Jacques Derrida proponía entender el Yo desde lo espectral, desde el rasgo ajeno y profundamente «otro» que se encuentra siempre alojado en el corazón de lo propio. Su ontología del existir —que él presenta con el nombre de *hantologie* en francés o *hauntology* en inglés, como juego de palabras por su proximidad sonora con respecto de *ontologie*, el primero, y de *ontology*, el segundo, y que en español se ha traducido como hauntología, fantología o espectrología— se basa en un *existir con fantasmas*, una forma de conciencia que sería también *una política de memoria, de herencia y de generaciones*.

Powell remarca, sin embargo, que existe otra raíz etimológica para *haunted*, la que proviene de la palabra germánica *haimatja*, que significa «guiar a casa». Regresar, recuperar, abrirse camino hacia el hogar. Escribir un retorno o un recuerdo.

Quizás ese sea el verdadero sentido de la palabra, escribe Powell. *Quizás estamos* haunted *porque seguimos buscando un hogar perdido en el*

desvío transatlántico de la esclavitud. Y quizás, [...] al vivir con esos espíritus, nos demos cuenta de que el «hogar» que perseguimos nunca existió realmente; y así alumbremos el reino de posibilidades que siempre estuvo ahí, esperando justo por debajo de la superficie, sin ser visto.

Susi Perro repasa una a una las habitaciones de su apartamento. Antes de irse, la desconocida (algo menos desconocida tras una noche juntas) se ha despedido de ella con una sonrisa adormilada. Susi Perro la ha visto alejarse sin decir nada, aunque habría querido gritarle que no se fuera todavía, que se quedara. Poco después, ha vuelto al salón y se ha resbalado. *En nuestro caso no es bueno tenerle tanto miedo a la muerte*. Ahora trata de acoplar las palabras de su madre a la situación. Las mujeres Perro deben morir por amor, es una tradición, un legado, una herencia. *Una putada es lo que es*, piensa Susi Perro, recordando la sonrisa y la espalda y la nuca desapareciendo escaleras abajo.

La autocompasión la tienta, pero no tiene tiempo para lamerse las heridas. Corre de un lado a otro, husmeando cada rincón. Busca indicios, pistas, algún rastro que la haga comprender. Tomar una decisión. El olor de la desconocida no la ayuda, la confunde y la distrae de su propósito. Al fin encuentra lo que busca.

Abre el cuaderno con cuidado, el lomo está vencido y las hojas, amarillentas. Ve su firma infantil, *Susana*. Así se nombraba en secreto, cuidándose de que nadie encontrara el diario y viera semejante falta de respeto para con la otra tradición de las Perro: los diminutivos. Muñones en forma de íes decapitando palabras, imponiendo un final anticipado a aquello que no tendría por qué terminar. Piensa en su nombre mutilado y reprime un gruñido. *No hay tiempo para lamentos*, se recuerda, y pasa las páginas tratando de dominar el temblor. Cuando se acerca al final del cuaderno, se detiene y esboza una mueca triunfal. Recita en voz alta los esforzados garabatos de niña: *La Innombrable ha vuelto esta noche. He oído un relincho y cuando he abierto los ojos estaba ahí. Ya no me da tanto miedo*.

Bajo la esclavitud, escribe Hortense Spillers, las mujeres negras estaban doblemente desposeídas, sujetas a una violencia sexual constante, que las obligaba a ocupar un espacio de sufrimiento

femenino, pero también sometidas a un tipo de asalto físico, torturas, latigazos, palizas, *que imaginamos como provincia particular de la brutalidad masculina*. Una doble violencia y una doble negación. La marca sobre su carne decía: no eres mujer, eres «bestia», eres «vida a medias»; no eres mujer y por eso sufres como un hombre, pero no eres hombre y por eso sufres también como mujer. *No eres*, y luego, *no eres*.

En esta escena de doble negación, las mujeres esclavizadas veían expropiados sus derechos sobre sí mismas, perdían su cuerpo (no era suyo, sino de otros) y perdían su nombre (una marca). Su «carne» adquiría una nueva existencia, definida por los captores. Se convertían en *«cantidades», sometidas a un proceso de ser «deshechas»*. Este desnombramiento y simultaneo marcaje no solo ocurría en un plano legal —eran oficialmente «propiedad de»—, sino también y más profundamente en un plano psíquico.

Además del cuerpo y del nombre, les era arrebatada la posibilidad de nombrar a los hijos e hijas que engendraban, no libremente, sino sobre todo como fruto de la explotación sexual. La falta de libertad que tenía como consecuencia el embarazo se extendía también al nacimiento: se separaba a madres de hijas e hijos para impedir que lo que había empezado como una relación forzada, producto de la violencia y la dominación, pudiera resignificarse. Las separaban para que no hubiera amor, ni reconocimiento ni espejo en el que mirarse unas a otras —madres e hijas, hijos— y quererse vivas y libres, y nombrarse.

¡Es mi hija!, dice una madre con el cuerpecito en brazos. Y así empiezan a existir, una de nuevo, de manera distinta, la otra por primera vez, pero no por última.

Somos porque nos nombran, y somos también porque a nuestra vez nombramos a otros. Arrebatarle a alguien ese tráfico nominal, ese intercambio mediante el cual existimos, es lo más parecido a aniquilarle, la forma más efectiva de empujarle al borde de la inexistencia.

Las madres negras eran una *antinarrativa*, escribe Sharon Patricia Holland. El ejercicio de la maternidad les estaba vedado, proscrito de los anales de la esclavitud. Los eslavistas, captores, amos, paterfamilias blancos no podían permitir que las mujeres esclavizadas tuvieran hijas e hijos a quienes amar porque crear vínculos es crear comunidad, y crear comunidad es crear memoria, relato, sentidos y

significados y nombres capaces de ensanchar las fronteras entre la vida y la muerte, y de abrir nuevos futuros y formas de mirar. Por eso, el cordón umbilical debía acabar en el parto.

Sobre el cuerpo de las mujeres negras se articulaba, según Holland, una frontera entre lo humano y lo no humano, entre el poder de dar vida y la impotencia de ver esa vida negada. Una frontera que, con el tiempo y la conquista de derechos, devino un trazo, un rastro de huellas cada vez menos perceptible que, sin embargo, permanece en la configuración psíquica de la negritud. *Una herencia*.

Sharon Patricia Holland: *Sugiero que esta frontera, que no es una frontera en absoluto, sino más bien un pasaje, abarca también el espacio entre los vivos y los muertos, entre la comunidad ancestral y la viva*.

En la novela *Beloved*, Toni Morrison convierte la frontera-pasaje de Holland en el espacio principal de su narración.

Una casa, 124 Bluestone Road. Una familia incipiente, Sethe, Denver y Paul D.

Sethe llega al 124 de Bluestone Road tras escapar de Sweet Home, la plantación donde estaba esclavizada. Durante la huida, ha dado a luz a su cuarta hija, Denver. La otra hija, Beloved, de dos años, y los niños, Howard y Buglar, algo mayores, la esperan en el 124. Sethe logró sacarlos de la plantación antes de emprender su propia huida.

Pasan un tiempo en libertad, reconociéndose y empezando una vida lejos del recuerdo de Sweet Home, pero no dura mucho. Pronto los dueños de la plantación dan con la casa y se presentan allí, dispuestos a llevárselos de vuelta. Sethe apremia a sus hijos, agarra a las dos niñas, y se esconde con ellos en el cobertizo.

Cuando los encuentran, Sethe tiene un cuchillo en la mano y el rostro ensangrentado. Ha asesinado a Beloved, el cuerpo de la niña yace con la garganta abierta. Antes de que consigan detenerla, Sethe hiere a Howard y a Buglar y se dispone a estampar a Denver contra la pared. No quiere parar. Quiere sacarlos a todos de allí, de la casa, de la plantación, del mundo. La reducen a tiempo y, al verla desquiciada, los dueños de Sweet Home deciden que ya no les servirá, que no

podrán sacar nada bueno de una madre rota, infanticida y envenenada por dentro, y tampoco les servirán sus hijos, herederos de su locura y echados a perder.

Sethe queda «libre», atada a la muerte de su niña que ya no será (tampoco esclava).

Un acto terrible que articula un pacto espectral: Beloved salva a su hermana, a sus dos hermanos y a su madre de volver a la plantación.

Pero las muertas son indóciles y su palabra, volátil. Beloved no se va. Durante años, embruja la casa, atormenta a sus hermanos, persigue a su madre. Beloved ronda (*haunts*) la casa 124, se convierte en un fantasma cuyo único propósito es obligar a recordar, mantener vivo el pasado, impedir que se cierre el pasaje entre un mundo y otro.

Con los años, Howard y Buglar se marchan (*Quizás haber estado tan cerca de la muerte los llevó a querer pelear en la guerra*) y Denver crece acostumbrada a la presencia de su hermana muerta (*Desde que yo era pequeña ella me hizo compañía*). Un día, Paul D, también fugitivo de Sweet Home, llega a 124 y se convierte en algo parecido a un padre, marido, compañía masculina donde hasta entonces solo había mujeres y fantasmas. Su presencia encoleriza al espectro y, poco después, una joven aparece en el porche del 124. Dice llamarse Beloved y aparenta la edad que tendría la niña si hubiera crecido. Empieza el caos.

Beloved reclama a su madre, la odia, la necesita, la posee, la obliga a revivirlo todo, el cuchillo, la sangre, el cuerpecito tendido en el suelo sucio del cobertizo. Sethe inicia una caída descarnada, se desploma al abismo de dependencia y martirio al que la aboca su hija muerta. Beloved se alimenta de un vínculo que los vivos, los blancos, los hombres creían segado.

El cuerpo de Beloved, ausencia hecha carne, es el hechizo de un lenguaje roto, un lenguaje que se gesta en los intersticios del discurso patriarcal y esclavista. Silencioso, oculto, un lenguaje «a medias», distorsionado y preñado de metáfora, que se escribe como las rutas de huida de los fugitivos nocturnos: sin que nadie lo vea, sin que nadie sepa que existe. Y por «nadie» quiero decir: nadie que no debiera entenderlo. Otras sí entienden. (Denver afirma: *Beloved es mi hermana. Tragué su sangre con la leche de mi madre*).

Beloved, la hija, es un eco del pasado y un cuerpo del presente,

del «para siempre». *Beloved*, la novela, es una negociación de fronteras (¿o su detonación?), entre la ausencia y la presencia, la carne y el nombre, el duelo y la obliteración. Abre un espacio donde la muerte cobra un significado total y a la vez fragmentado, líquido, que permea la realidad y la imaginación hasta diluir los tiempos, los cuerpos, los límites que los separan.

Gran parte de la historia afroamericana, escribe Holland, *se ha perdido entre las grietas del discurso dominante*. Beloved encarna a todas las mujeres negras esclavizadas cuya historia no se contó jamás. Generaciones enteras de madres e hijas que fueron raptadas, explotadas y enterradas en una fosa de olvido y silencio. Pero, como Beloved, ellas no olvidaron, ni se contentaron con un *afterlife* pacífico, manso. Las muertas son *invulnerables a las barreras de tiempo, espacio y lugar*. Regresan y obligan a los vivos a recordar, y a las vivas a hablar.

Como si el lenguaje *tomara forma y empezara al fin con su llegada*.

Obligar a las vivas a hablar: a hablarles a ellas, a las muertas. Sus cuerpos ausentes están grabados con unos patrones de aniquilación concretos, en cuyas gramáticas nos vemos enmarañadas también las vivas. Las marcas de la violencia siguen rondando, *haunting*, a las que las sobrevivimos: condicionan nuestra realidad afectiva, el imaginario subjetivo de la feminidad, de la negritud, de la alteridad.

Es esencial aprender a interpretar estas marcas, articular un lenguaje que las descifre y las integre en nuestra palabra. Aceptar la muerte que llevamos (marcada, a cuestas) y que yace en el núcleo de nuestra identidad. Es una forma, tal vez la única, de empezar a contar aquello para lo que todavía no tenemos palabras. El duelo puede convertir la ausencia en respuesta, y abrir un espacio de enunciación.

¿Es posible el diálogo?

Que la *teoría salva vidas* es algo que entendería algún tiempo después de Naxos. Para cuando llegué a la facultad de Género y Teoría

Feminista en la que aprendería a medir la realidad con una mirada más certera —a preguntarme por las voces de las muertas, por los mensajes de su habla espectral, por la condición de vulnerabilidad que me mantiene atada a ellas, siempre, por mucho que quiera zafarme—, el día de los hombres y el arcén quedaba ya lejos. O, mejor dicho, quedaba ya muy adentro. Enquistado en un lugar remoto de mi memoria, latente y solapado.

Aún tardó otros dos o tres años en eclosionar definitivamente, si es que nada puede darse por definitivo, y algo me dice que no, que incluso ahora que escribo sobre ello con autoridad (la que se deriva de la autoría: una potestad desconocida en los haceres extraliterarios), incluso ahora que me veo obligada a regresar una y otra vez a la X, y a marcarla reiteradamente en la gravilla, añadiendo así nuevas capas de presencia sobre el lugar (un Yo que se reafirma con cada incursión triunfal al abismo), aun así sé que la vida del recuerdo no terminará donde termine el texto. Que lo que viví ese día continuará moviéndose dentro de mí.

Eclosionar definitivamente: poder hablar de ello. Y, en una única ocasión, o tal vez dos, llorar.

Silence = Death (el silencio conduce a la muerte, el silencio encarna la muerte, el silencio permite la muerte, el silencio resulta de la muerte, el silencio es la muerte, o al revés) es un eslogan activista creado a finales la década de 1980 para visibilizar la lucha contra la epidemia del sida. La primera conclusión que se deriva de esta fórmula (*silencio igual a muerte*), en cualquiera de sus interpretaciones o direcciones de causalidad, es que la lucha es doble. Como también lo es la pérdida.

La crisis del sida atentó no solo contra la vida, sino también contra la posibilidad de enunciar (y denunciar) la muerte. La retórica homófoba presente en los medios de comunicación, en las administraciones públicas y en buena parte de la opinión popular presentaba a quienes enfermaban y morían como sujetos inmorales. Eran culpables en buena medida de verse asolados por un destino trágico pero inevitable. El sida, en tanto que enfermedad a la que

cualquier cuerpo podía estar expuesto, se convirtió rápidamente en una señal de perversión, y se empleó para designar otra cosa, algo distinto a la enfermedad: la desviación sexual. *Sida = Marica*. *Marica = Sida*.

Había sujetos más inmorales que otros, sidosos buenos y sidosos malos. No se miraba igual a una madre de familia blanca y heterosexual que contraía el virus por una transfusión de sangre infectada que a los jóvenes maricas cuyas fotografías llenaban los periódicos. Cuerpos desahuciados, demacrados, con lesiones en la piel, junto a los que rezaba un titular tendencioso, a veces lastimero, casi siempre reprobador. Subtexto: *Pedían libertad sexual, ¡aquí la tienen!* Los maricas, a diferencia de la madre de familia, estaban condenados de antemano. La homosexualidad era su tumba, por así decirlo. El sida, una confirmación.

Al mismo tiempo que se moralizaba la muerte, se negaba que el sida (su representación, su gestión) tuviese una dimensión política. Mediante esta contradicción oportunista, los discursos homófobos lograban naturalizar la epidemia y neutralizar el dolor. El sufrimiento de un colectivo pasaba a ser visto como un hecho normal, incluso normativo (cuando se la llamaba *the gay plague*, no quedaba claro si el sida era la plaga que asolaba a los maricas o si los maricas eran la verdadera plaga; en ambos casos, el resultado era el mismo: silencio y muerte). La propaganda homófoba alimentaba el odio hacia el enfermo y hacia todo aquel susceptible de enfermar. Es decir: todos los maricas. La resignación calaba en el imaginario popular como resultado de esta estrategia doble (normalización del sufrimiento, escarnio de las víctimas), y así las administraciones y órganos de gobierno eludían cualquier responsabilidad en este sistemático *dejar morir*.

Michel Foucault: *Durante mucho tiempo, uno de los privilegios característicos del poder soberano fue el derecho de vida y muerte. Sin duda derivaba formalmente de la vieja* patria potestas *que daba al padre de familia romano el derecho de «disponer» de la vida de sus hijos como de la de sus esclavos; la había «dado», podía quitarla. [...] Podría decirse que [en la modernidad] el viejo derecho de* hacer *morir o* dejar *vivir fue remplazado por el poder de hacer* vivir *o de* rechazar *hacia la muerte.*

Negar una vida hasta verla pasar de la marginación a la invisibilidad y de la invisibilidad a la agonía y de la agonía a la nada, sin haber necesitado apretar un gatillo ni anudar la soga al cuello ni dar tampoco la orden de hacerlo. Apartar la mirada, cortar los suministros vitales, básicos, y esperar a que el problema desaparezca solo y sin ruido.

Para que el poder soberano funcione sin fisuras es esencial que mantenga la burbuja de impunidad intacta. Que la máscara tras la que se oculta no presente señales de debilidad, ni se resquebraje ni se suelten los hilos que la mantienen pegada al rostro, cubriéndolo. Una mañana de invierno de 1987, las máscaras del gobierno que negaba la pérdida de los maricas y sidosos empezaron a caer, y se alteró irremediablemente el equilibrio hermético de su burbuja: un sonido de vaciado rompió el silencio, se contagió el estrépito y las ganas de provocarlo, silbido ligero al principio, pero persistente, y enseguida amplificado.

Las calles de Nueva York amanecieron, esa mañana de invierno de 1987, empapeladas por cientos de pósteres que multiplicaban el mismo mantra *ad infinitum*, *Silence = Death*, *Silence = Death*, *Silence = Death, Silence = Death, Silence = Death*. Detrás del eslogan (fórmula fúnebre, sentencia de muerte) se encontraba un colectivo activista que ofrecía apoyo a enfermos de sida y familiares o amigos. Avram Finkelstein, uno de los fundadores del *Silence = Death Project*, explica que estudiaron el material de otros proyectos similares, como el de las *Guerrilla Girls, quienes lograban comprimir mensajes complejos en una sola línea*.

Fórmula, sentencia, mantra o eslogan, lo cierto que es que *Silence = Death* fue ante todo un conjuro. Una especie de encantamiento o invocación. Tan solo unas semanas después, se fundaría en Nueva York ACT UP, uno de los grupos de acción directa más importantes en la lucha contra el sida, que supondría un punto de inflexión en la organización del activismo queer y en la representación de maricas, enfermos y militantes. *Teníamos la esperanza de que el póster estimulara algún tipo de acción colectiva* —confiesa Finkelstein—. *Pero no estábamos preparados para lo que realmente se venía*.

La consolidación de ACT UP cambió radicalmente el panorama

político. Mayor movilización, mayor capacidad asociativa, mayor impacto y, sobre todo, mayor conciencia revolucionaria: si se pretendía paz ahí donde no la había ni podía haberla, ahí donde no había otra cosa que guerra, librada en silencio y con ojos ciegos o cerrados o vueltos en otra dirección, si las distancias entre un término y otro —«paz», «guerra», «silencio», «muerte»— quedaban reducidas hasta colapsar y devenir equivalentes, sinónimos, cuestión de preferencia o gusto personal, eufemismos tras los que velar la culpa, la inacción, el peso sobre la espalda, la sangre entre los dedos, la larga y todavía inacabada lista de nombres que quedaban huérfanos de cuerpo, silenciados en la muerte y también antes de esta, rechazados, olvidados... ¡bien!, respondía ACT UP. ¡Bien, bien, bien! ¡Que haya guerra, pues, y que vivamos en esta paz rota y en este silencio ensordecedor y que no veamos nada más que muerte, y que no salgamos de ella!

ACT UP es el acrónimo de *AIDS Coalition to Unleash Power*, que se traduce como «Coalición del SIDA para Desatar el Poder». En inglés, *act up* significa «portarse mal», y, leído como imperativo, es un llamamiento, una instigación: ¡pórtate mal!

Néstor Perlongher: *No queremos que nos persigan, ni que nos aprendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen.*

No hay resistencia sin irreverencia. Algo tiene que permanecer fuera, excluido, empuñando el lanzallamas, lamiéndose los labios.

Ante un proceso sistemático de muerte, era necesario no solo exigir justicia, sino también entender la importancia política de llorar a los muertos. Pronto se hizo evidente que el dolor debía ser usado, compartido, transitado en tanto que arma de resistencia (en tanto que espacio, lenguaje), en lugar de relegado al terreno de lo privado y lo personal. Sin embargo, la forma que semejante politización podía o debía tomar era, con frecuencia, motivo de disputa. ¿Cómo exhibir el duelo sin caer en la autocompasión? ¿Cómo evitar las retóricas sensibleras y derrotistas de los discursos homófobos? ¿Qué hacer para

llorar a los muertos sin convertirlos en víctimas sin voz?

Las mismas preguntas se hace Douglas Crimp en 1989, en plena crisis social y sanitaria, no con la intención de rebatir o poner en duda el valor político del duelo, sino para refirmarse en la convicción de que no podía existir una militancia contra el sida que no incluyera una reflexión profunda sobre la pérdida. Crimp enmarca la resistencia queer dentro de conceptos psicoanalíticos, recurriendo a las teorías de Sigmund Freud, y profundiza en las formas concretas en que la pérdida afecta y constituye a los sujetos de la epidemia. A los maricas, a los malos sidosos, a los «ya muertos», condenados a ojos de Dios o del Estado.

Una conclusión central ilumina sus argumentos: el duelo es un proceso psíquico condicionado por estructuras simbólicas, sociales, colectivas. De nada sirve cuestionar el encaje del duelo en la política queer, ni preguntarse por las virtudes o los peligros de su politización. El duelo marica es ya siempre un duelo político.

Douglas Crimp: *Militancia, por supuesto, pero duelo también*.

Freud definía el duelo como un proceso gradual, en el que el Yo poco a poco debía aprender a soltar, o cortar, el vínculo afectivo que le mantenía atado al objeto amado y perdido. La pérdida exige que el sujeto abandone la inversión libidinal que tenía depositada en el objeto, pero *a ello se opone una comprensible renuencia; universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal*. A pesar lo cual, *lo normal es que prevalezca el respeto a la realidad*, y que finalmente la labor del duelo termine y el sujeto quede *otra vez libre y desinhibido*.

Aquí surge el primer conflicto psíquico. Crimp apunta que, mientras que al final del duelo propuesto por Freud —un duelo que podríamos llamar «normativo»— se vislumbra en el horizonte una promesa de rehabilitación —un regreso a la normalidad sin dolor—, para el marica en duelo ese futuro *libre y desinhibido* no está contemplado. La normalidad es algo de lo que nunca formó parte, ni antes ni después de transitar la pérdida.

En lugar de entender esta discrepancia como una derrota, es

crucial señalar el potencial singular del duelo marica: si el modelo freudiano entiende el duelo como un proceso reformativo (el sujeto doliente debe recuperar la normalidad), además de privado (el Yo debe lidiar con su realidad individual), el duelo marica es un duelo afirmativo (la ausencia de normalidad en el duelo visibiliza la ausencia de normalidad en la vida en general y, así, permite afirmarla, defender la ausencia, el vacío, y habitarlos como espacios legítimos de construcción de identidad y comunidad) y compartido (el Yo está vinculado políticamente a otros maricas por los mismos patrones de pérdida y dolor).

Sigmund Freud: *Cosa muy digna de notarse, además, es que a pesar de que el duelo trae consigo graves desviaciones de la conducta normal en la vida, nunca se nos ocurre considerarlo un estado patológico ni remitirlo al médico para su tratamiento. Confiamos en que pasado cierto tiempo se lo superará, y juzgamos inoportuno y aun dañino perturbarlo.*

El segundo conflicto se deriva de esta contraindicación: los ritmos del duelo no deben perturbarse. Es crucial dejar que el duelo siga su curso y confiar en que el dolor remitirá por sí solo.

Dejar que el duelo siga su curso es precisamente lo que la epidemia del sida les negó a los maricas. Su duelo se veía interrumpido por obstrucciones constantes, que lo avivaban y lo enfurecían sin dar respiro alguno ni dejar que pasara el tiempo suficiente para que la calma volviera a reinar; obstrucciones tales como la culpabilización de los muertos, la estigmatización de la comunidad queer, el silencio y la omisión sistemática, la falta de medidas y de recursos, la criminalización de los militantes, la victimización o deshumanización de los enfermos... *Para cualquiera que viva a diario con la crisis del sida* —escribe Crimp—*, la intromisión despiadada en nuestro dolor es tan común como leer* The New York Times.

El ciclo vital del duelo marica sufre interferencias continuamente, recurrentes interrupciones psíquicas que le recuerdan que su dolor es político, que sus muertos son víctimas de un sistema negligente, que sus muestras de afecto están atravesadas por una imposibilidad social,

que su amor no está reconocido en vida y que, tras la muerte, tampoco lo estará su pérdida.

En 1988, ACT UP organizó una manifestación masiva en la sede de la FDA (Food and Drug Administration), la agencia del gobierno de Estados Unidos responsable de la administración de alimentos y medicamentos; es decir: responsable en gran medida de la inanidad institucional con relación a la epidemia. La FDA mantenía una actitud de superioridad moral y miraba para otro lado: se negaba a garantizar el acceso libre y gratuito a fármacos y asistencia médica, rehusaba cooperar en la investigación y el desarrollo de nuevas terapias, y participaba en la vejación de los colectivos activistas.

La protesta se llevó a cabo tras un estudio minucioso de las normativas de la FDA concernientes a la aprobación de fármacos. ACT UP redactó un informe detallado, con casos médicos concretos, en el que se incidía en la importancia de agilizar los tiempos de los ensayos clínicos y de democratizar su circulación. Dicho informe se filtró a la prensa con antelación, como parte de la campaña mediática del colectivo, junto con cientos de llamadas, entrevistas, apariciones en tertulias y dosieres de prensa. Cuando tuvo lugar la manifestación, los medios de comunicación sabían cuál era la noticia y sabían cómo contarla, mostrando un grado de empatía y entendimiento poco habitual hasta la fecha.

La toma de la FDA marcó un antes y un después en la gestión de la crisis del sida, y sacudió la percepción que buena parte de la ciudadanía tenía de la enfermedad y del activismo queer: sus demandas, y por tanto sus voces, empezaron a ser escuchadas y respetadas. No es que se les incluyera en la conversación, es que, al irrumpir en la escena, al forzar su presencia en la calle, en la televisión, en la radio, en las mesas de diálogo, en los hogares y en las conciencias, los maricas en duelo crearon un nuevo espacio discursivo. Fueron sus voces las que crearon la conversación, y no al revés.

David Wojnarowicz: *Si muero de sida, no me enterréis, arrojad mi cuerpo a las puertas de la FDA*.

Porque, incluso muerto, su cuerpo significará. Porque no quiere

que su cadáver sea un mensaje de impunidad y sometimiento, no quiere que sobre él se escriban misivas de odio, amenazas a sus compañeros vivos: *tú también llevas la marca, puedes ser el siguiente, ya estás muerto*. Porque ni la más inane de las administraciones podrá soportar mucho tiempo el hedor de la carne pudriéndose. Arrojad cada cuerpo a las puertas de la FDA, y que nadie pueda mirar a otro lado.

El tercer y último conflicto psíquico que propone Crimp atraviesa el núcleo de la cuestión, el centro del todo: ¿y si incluso los vivos están muertos?

¿Acaso algo en mí ya había muerto?, me pregunto desde el arcén, diez años después, y me pregunto también mientras construyo palabra a palabra este escenario de contemplación. ¿Acaso también algo en él, marica en duelo, llevaba muerto mucho tiempo?

Para que el proceso del duelo se complete y el Yo quede finalmente liberado de sus ataduras afectivas con el objeto perdido, es necesario que ocurra «algo»: iluminación repentina, fogonazo de conciencia mediante el cual el sujeto comprende que sigue vivo y que, en tanto que ser viviente, no puede habitar el mismo lugar que el difunto. El reconocimiento de la pérdida se extiende por encima de todos los recuerdos, imágenes, sensaciones asociadas al objeto perdido. Su ausencia deviene por fin un hecho.

Ante esta aceptación, concluye Freud, el Yo se encuentra situado en la encrucijada crítica de decidir si quiere seguir atado al objeto y compartir su destino, ensogado al abismo y enquistado en la nada, habitando un inframundo entre la muerte y la vida, entre la fantasía y la realidad (es decir: si quiere «morir» en vida, eternizarse en un estado agónico, delirante), o si por el contrario, está listo para dejarse *llevar por la suma de satisfacciones narcisistas que le da el estar con vida*, y cortar su vínculo con la muerte.

Compartir el destino del muerto amado o abrazar una vida sin su presencia.

Aunque fuera una decisión fácil (que no lo es, y cualquiera que se haya enfrentado a la pérdida de un ser querido sabe que la ausencia es

mucho más estructural, mucho más devastadora, que el Yo rara vez está «listo» para extirparse al otro, a la otra, y que, cuando lo hace, no queda ileso), en el caso del duelo queer este dilema es, directamente, irresoluble. Desligarse de la muerte no es posible, se crece inmerso en ella.

El miedo del marica en duelo es un miedo antiguo, que se gesta junto con su identidad: miedo a saberse expuesto, a que su presencia sea una provocación, a vivir bajo un peligro constante y desproporcional al de los hombres heterosexuales, a crecer con burlas, agresiones y censuras, o a crecer sin horizontes, sin imágenes en las que depositar el anhelo y verlo volar en direcciones imprevistas. Un miedo que se mantiene vivo con cada susto, con cada «casi», con cada «por poco», con cada «no ocurrió, pero podría haber ocurrido»; y que se alimenta de los infinitos sucesos, palizas, tiroteos, ataques, crímenes de odio en los que, inconscientemente y de forma automática, se ve a sí mismo en el lugar del marica muerto, y ensaya su final.

Encajado en un sistema que se encarga de recordarle su desechabilidad, su perversidad, el marica en duelo no puede obviar que la muerte se encuentra suspendida sobre su cabeza, que le sigue allí adonde va. El reconocimiento de la pérdida que Freud afirma necesario para transitar el duelo es extremadamente difícil, escribe Crimp, *puesto que nuestra capacidad de decisión sobre si compartiremos o no su destino es muy reducida*.

Su destino: el del amigo, amante, compañero muerto.

La escisión entre el Yo y el objeto se ve impedida por la identificación que el marica vivo siente hacia el marica muerto. Porque sabe que el próximo podría ser él. Y sabe, también, que en este «podría» se fragua una condición de posibilidad que poco tiene que ver con el azar y mucho con la disposición sistemática de la vulnerabilidad, con la estigmatización de la enfermedad, con la abominación de la sexualidad queer. Por otra parte, dejar de identificarse con la muerte no es posible ni deseable. Crimp: *¿Cómo vamos a separar nuestra satisfacción narcisista de seguir vivos de nuestra lucha por estar vivos?* En la lucha contra el sida, reconocer el riesgo es exigir su desaparición, expresar el miedo es desear vivir sin él, sin motivos para temer.

Porque la homosexualidad era la tumba, aprendimos a hablar con los muertos.

Y porque la feminidad era un campo de minas infinito, jamás nos serán ajenas las muertas.

En 1993, enfermo terminal de sida, Derek Jarman estrenó su última película, *Blue*. Setenta y nueve minutos de azul eléctrico, absoluto. Un azul que lo devora todo. Sobre la imagen saturada y radiante se suceden voces y música, habla Jarman y hablan también algunos amigos suyos, compañeros de vida y de profesión, como Tilda Swinton, con quien colaboró en varias de sus obras. Entre todos tejen una despedida, trenzan el duelo por la ausencia que vendrá.

Derek Jarman: *El virus arrasa con furia. Ya no me quedan amigos que no estén muertos o muriendo. Como escarcha azul, les atrapó.*

La inmensidad estática del azul crea un no lugar del que el espectador no puede salir. Pese al anhelo de ver aparecer algo, alguien, una sombra, un rostro, un cuerpo que rompa el hechizo y devuelva algo de normalidad a la escena, el espectador sabe que no apartará la mirada. Lo que tiene enfrente es una suerte de milagro. *Blue* es una despedida, sí, pero es también todo lo contrario: una forma de permanecer, de seguir señalando la belleza insólita y terrible que es estar en dos lugares a la vez, de convertirse en un fantasma. Solo voz, eternamente.

Jarman: *En las aguas que rugen oigo las voces de mis amigos muertos. El amor es una vida que dura para siempre. La memoria de mi corazón se vuelve hacia vosotros: David. Howard. Graham. Terry. Paul...*

Jarman sufría desde hacía algún tiempo una ceguera parcial por complicaciones del virus. Su visión estaba interrumpida por fuertes destellos azules, que fragmentaban y permeaban la realidad. Sabía que moriría pronto. Había visto debilitarse y desaparecer a muchos de sus amigos de la misma forma, bajo la misma crueldad de un sistema que barría sus muertes a un rincón, maltrataba sus cuerpos, maltrataba también su memoria, y que cuando por fin empezó a mostrar su sufrimiento en la prensa o en campañas de «sensibilización» lo hacía como exhibiendo un trofeo de caza, sed de revancha homófoba disfrazada de compasión.

La decisión estética de vaciar la escena, eliminar el cuerpo y

derramar color sobre la imagen —aunque estática, la saturación azul tiene una cualidad ondulante, como si en efecto se derramara o vibrara al ritmo de las palabras de Jarman—, es a la vez una decisión política.

El azul de Jarman logra subvertir el régimen de explotación visual que convierte el cuerpo del marica debilitado en un bien de consumo, explotación del dolor ajeno, estigmatización de la comunidad queer —cada fotografía de un enfermo terminal es una nueva marca: la herida se inscribe sobre el cuerpo marica, y con ella, la condena a morir, a callar y a ser olvidado—. Frente a la sobreexposición de la agonía, y su consiguiente normalización, Jarman opta por retirar el cuerpo. En su lugar, la palabra. Su palabra.

Jarman no puede ser visto, ni juzgado ni señalado, pero habla y cuenta su verdad.

Asistimos a un duelo anticipado. Jarman se llora a sí mismo y a sus amigos, llora por la vida que perderá y por el vacío azul que ya se cierne en torno a él. Pero su duelo no es lastimero ni paralizante, es preciso, elocuente y lúcido en su deseo de convertir este enclave temporal de setenta y nueve minutos en un testimonio colectivo. Un espacio al que otros y otras recurriremos para entender. Para, como diría Crimp, aprender a llevar el duelo y a organizar la militancia, ambas cosas a la vez.

Jarman: *En el pandemónium de la imagen, yo os presento el azul universal. Azul: una puerta abierta al alma, una posibilidad infinita, que de pronto se vuelve tangible.*

Blue también es una denuncia. Y, todavía más, una carta de amor. A la vida, a la amistad. Al arte. Es un acto de resistencia que no pretende engañarse. Jarman no intenta cambiar el curso de los acontecimientos. Morirá en unos meses y lo sabe. Lo que sí intenta cambiar —a futuro, para quienes vienen detrás de él— es la causa de su precipitación. No se trata de ganarle el pulso a la muerte (imposible), sino de tomárselo. Auscultar, medir, comprender.

No es la muerte lo que Jarman quiere cambiar, sino su significado, su potencial, la distribución asimétrica de la posibilidad de morir y de ser olvidado, la desproporcionada proyección del sufrimiento sobre unos cuerpos u otros. Es a esta dimensión letal de la crueldad a la que Jarman dirige su dedo acusador. Un índice azul e infinito que lo llena todo de dolor y palabra.

Blue desafía las leyes del tiempo para dejar un testimonio personal y político que apunta al corazón de un sistema homicida, y que nos obliga a ver a través de los ojos enfermos pero templados de su autor, mientras este afirma su sentencia: *Yo desapareceré* —no lo dice aunque parece hacerlo—, *pero mi voz será la de muchos, la de muchas, y volverá tangible la infinita posibilidad de la vida, en medio y en contra de los oleajes más fieros, de las peores profundidades, de las corrientes espesas del odio y el dolor*.

No, no lo dice, pero parece hacerlo. Así le oigo.

Maggie Nelson: *Me tranquiliza pensar en el azul como el color de la muerte*.

Supongamos que empiezo diciendo que me he enamorado de un color, escribe Nelson en otro de sus libros. Un enamoramiento que lleva a la autora a disertar sobre el amor, la belleza y el dolor, tiñendo de azul cada pensamiento y untando con él imágenes, suposiciones y extravíos.

El azul es para la autora a la vez la muerte y su salvación. Un arma de doble filo. Semejante al *pharmakon* de Platón, explica, que se traduce como «droga» y que al mismo tiempo puede significar «veneno» o «antídoto». Consuelo o zozobra. Presencia o ausencia.

En *Fedro*, Platón usa el término *pharmakon* para referirse a la palabra escrita. Ve en la ficción, en la poesía, en la metáfora una forma de intoxicación. Sospechosa, contradictoria y llena de dobleces, la palabra poética es para Platón un peligro moral (considera a los poetas unos embaucadores, artífices de la oscuridad, y pretende excluirlos de su República), así como una perversión de la realidad, culpable de sustituir la Verdad por una imitación y de distorsionar el juicio y la capacidad analítica de los ciudadanos. Frente al *pharmakon* tóxico de la poesía, Platón encuentra un *pharmakon* curativo: el de la filosofía. Supuestamente llana, certera y tangible, la filosofía ofrece un muro de contención contra la poesía o la ficción, que tan fácilmente se adentran en el territorio de los afectos y las fantasías, y amenazan con alterar el curso natural de las cosas, con hacer aparecer quimeras donde antes reinaba el orden.

Y en lugar de «orden», tal vez debería decirse «literalidad».

Como apunta Nelson, el recelo de Platón hacia el *pharmakon* de la escritura radica en la siguiente disyuntiva: *Si la palabra escrita mata la memoria o la ayuda; si mutila el poder de la mente o si la cura de su tendencia al olvido*.

Es un dilema inconcluso. Contar puede ser una forma de seguir viva, o una forma de perderse en las dobleces de un recuerdo distorsionado. Es necesario saber que ambas posibilidades están mezcladas en un mismo elixir, contenidas en un solo frasco de cristal. Quien escribe debe beber de ambas. Imposible distinguir veneno de antídoto.

¿Para qué escribir?, es otra forma de interpretar las objeciones de Platón.

Escribir no resuelve nada, no promete ni salva ni sublima. Es como la belleza, escribe Nelson, que *no oscurece la verdad ni la revela*, que *no conduce a la justicia ni nos aleja de ella*. Ambas son *pharmakon*. La nada y su opuesto, sin resolución.

Escribir para evitar escoger entre uno y otro, escribir para resguardarse de la literalidad.

¿Por dónde empezar a contar?, me pregunté hace unos años. ¿Por el hueso o por la piel? ¿Esqueleto narrativo o extensión dérmica? El interrogante sigue abierto allí donde partí en dos una falsa certeza: que no es posible estar en dos sitios a la vez. Que, como decía Wittgenstein, *todo aquello que puede ser expresado, puede ser expresado claramente* (ya no lo creo) y, también, que *de lo que no se puede hablar, mejor es callarse* (nunca lo creí).

¿Cómo escribir aquello para lo que todavía no se tienen palabras? ¿Cómo explicar que el miedo sigue culebreando dentro de mí, que no parará, que seguiré sincronizada a sus movimientos?

¿Y, a la vez, cómo callarlo?

El peso de las palabras que no se dicen presiona con fuerza en un punto concreto junto al corazón, medio centímetro hacia arriba y a la

derecha. Cuando el espejismo de la certeza dio paso a la duda (hueso o piel, empezar, dónde, por qué sigo viva), esta fue a esconderse justo ahí. La incertidumbre se me enroscó en el pecho.

Otra falsa certeza que no se sostuvo: que escribir es conocer, saber algo. Incluso ahora, con lo que podría asemejarse a una respuesta entre las manos —este texto: una trenza que voy tejiendo en torno a la X—, no tengo claro que la duda vaya a quedar resuelta. ¿Me estoy alejando del arcén? ¿Es eso lo que quiero?

Una trenza dentro de otra trenza. La que escribo y la que se anudó a mis piernas mientras corría, corría, corría, corría y me alejaba del coche, del arcén, y sentía que dejaba a los hombres atrás, aunque no me quisiera volver para comprobarlo. El miedo me ató al hecho. El hecho: la posibilidad real de desaparecer, la incomprensión de no haber desaparecido, ¿la culpa, acaso?

Sobreviví y escapé del bate de béisbol. Pero lo que debería haber sido barrido a un lado —relegado a ese camino que recorre en paralelo nuestras vidas, donde cae y permanece todo aquello que podría haber sido y no fue, quedando, pues, inmóvil, estanco junto a la carretera, como un fardo o una mascota abandonada— se extendió sobre mí cuan largo era. El miedo se convirtió en futuro.

Emily Dickinson: *El Futuro – nunca habló – ni tampoco revelará – como el mudo – mediante señas – una sílaba de su profundo porvenir*.

Es decir, el «otro lado» del campo de minas no es sino una extensión de la huida, y nada, ni una sílaba, ni una seña, ni un grito, anunciará su fin.

(Si el miedo, como el nombre, es un modo de atar un cuerpo a un lugar, de recordarle «su sitio», tal vez este sea un intento de desordenar los lugares, los recuerdos. Desarraigarlos.)

En algún momento decidí cambiar la certidumbre por la incomprensión. No se puede conocer todo. El lenguaje es casi siempre, para casi todo, insuficiente. Por suerte, tenemos sus silencios. Aunque callar no es lo mismo que refugiarse en la ambigüedad o en la irresolución. Refugiarse: hacerse fuerte. Dejé las expectativas de claridad y raciocinio a un lado y volví a aquello de Barthes de que solo cuando la autora *entra en su propia muerte, comienza la escritura*.

¿Qué tengo, al fin y al cabo?, y digo: esto es el esqueleto de un

texto, y también digo: su superficie más externa.

El miedo fue real, ocurrió en mi cabeza y también en mi cuerpo. Como la enfermedad o la violencia (y como el placer), el miedo difumina las fronteras entre ambos espacios, lo mental y lo físico se solapan en un estado de sensibilidad elevada, una suerte de hiperestesia que confunde materia y memoria. Con esto no quiero decir que dichas fronteras existan realmente. Recurrir a estas alturas a una dualidad cartesiana entre cuerpo y mente sería, tras décadas de epistemología feminista, absurdo. Además de tramposo.

El binario «cuerpo vs. mente» se deriva de un esquema de pensamiento que categoriza los saberes, las imágenes, las relaciones, los afectos, los conceptos en proposiciones opuestas y jerárquicas.

Mente vs. Cuerpo, es decir: Mente > Cuerpo

Razón vs. Intuición, es decir: Razón > Intuición

Hombre vs. Mujer, es decir: Hombre > Mujer

Norte vs. Sur, es decir: Norte > Sur

Blanquitud vs. Negritud, es decir: Blanquitud > Negritud

Estas oposiciones no solo son artificiales y efectistas (trabajan para una causa clara, tienen una agenda política poco o nada disimulada), sino que también son estériles a la hora de entender cómo funciona nuestra percepción. Cuando algo ocurre en la imaginación, en la memoria, en la conciencia (e inconsciencia) está ya ocurriendo en el cuerpo. No hay separación.

¿Por qué, si rechazo el dualismo cartesiano, insisto entonces en hablar de «cuerpo» y de «cabeza» al recordar los calambres del miedo?

Tal vez porque, al señalar la difuminación de fronteras que ocurre de forma tan notoria e innegable en situaciones extremas, pretendo sugerir que ese es el estado en que cuerpo y mente existen normalmente. Hecho visible, tan solo, y no provocado de forma extraordinaria, como podría creerse. Hibridez y confusión, por defecto.

O a lo mejor es porque tan cierto es decir que «no hay separación» como decir que «no hay otra cosa que separación». El cuerpo lo es todo, pero su totalidad no es singular. El cuerpo es fragmentación, multitud, cruce de realidades: el resultado de un entretejer constante. Hablar del cuerpo es hablar de una realidad

compuesta por varios estados de conciencia. O, mejor dicho, por la tensión que se produce entre estos.

Esto explicaría la sensación de duplicidad que me invadió esa tarde de julio de hace casi diez años, frente a la funesta camarilla circense (payasos sin pizca de gracia), el coche gris o negro y el vaivén del bate de béisbol. Digo duplicidad y no dualidad porque el estado disociativo no me convirtió en dos personas distintas ni me obligó a habitar dos espacios separados. La X era un único lugar, desdoblado. Y yo también. Propiedad y alteridad bailan en la misma moneda; cuando la moneda cae, el impacto le hace dar vueltas sobre el suelo y aparece una esfera, perfecta y pasajera. El Yo es esa esfera, solo que nunca desaparece, la moneda no puede dejar de girar.

Seguía siendo yo, pero mi realidad era bidimensional. Abarcaba lo visible y lo invisible. Una tensión irresoluble me impulsaba en varias direcciones: por un lado, la alienación, la pasividad con respecto a lo que estaba ocurriendo, la sensación de que yo no estaba allí, no toda, no por completo, que podría presenciar la escena desde un afuera inviolable, refugiarme con las mujeres que plañían mi inexistencia en un futuro distinto y señalar a mi madre como ellas, *pobrecita…*, convertirme en testigo de mi final; por otro lado, la voluntad feroz de sobrevivir, una conexión absoluta con el presente, impecable coordinación muscular, respiratoria, sanguínea. La ausencia de voluntad y su exceso tiraban de mí a la vez.

Nunca he vuelto a estar tan lejos de mi cuerpo, ni tampoco tan adentro.

El cuerpo, escribe Laura Doyle: *Es tanto un refugio como un lugar de tortura del que no se puede escapar, es ambas cosas a la vez en su doble condición*. La conciencia se desdobla en dos dimensiones, la inmune y la expuesta, para hacer frente a situaciones de estrés extremo, peligro, reclusión o tortura. Doyle recoge testimonios de víctimas de confinamiento solitario en cárceles fascistas, donde no es solo la violencia física —golpes, asfixia, violaciones, etcétera—, sino la alternación de esta con la falta total de contacto, de movimiento y de espacio lo que las empuja a desarrollar mecanismos de supervivencia disociativos o duplicativos.

Jacobo Timerman: *Me ordenaron que me desvistiera. Y yo lo hice,*

pasivamente. Me ordenaron que me sentara en una cama, que me tumbara. Y, pasivamente, lo hice.

Al aceptar el sufrimiento físico sin oponer resistencia, sin albergar esperanzas de que ocurriera un giro inesperado en el guion (no las había), Timerman —prisionero político de la dictadura argentina— lograba adormecer su receptividad, su sensibilidad. Trataba de sincronizar su falta de control de la situación con una falta de respuesta paralela. Y así iba alternando la anulación pasajera del cuerpo con la exaltación mental. Mientras su cuerpo sufría, él se mantenía tenazmente enfrascado en tareas mentales, tales como la escritura imaginaria de su próximo ensayo o la fantasía de abrir una librería con su mujer, que le alejaban del momento y del lugar. De su X.

Esta evacuación del cuerpo, este retirarse mentalmente a un lugar y un tiempo otros, parecería reforzar la lógica cartesiana. Sin embargo, más que una oposición, la desconexión de Timerman indica un diálogo. No entre «cuerpo» y «mente», sino entre distintos estados de percepción —espacial, temporal, sensorial— que se acoplan y se relevan para preservar al sujeto, para ponerlo a salvo de la insoportable devastación de su realidad. Una parte (la abstracción) rescata o refuerza a la otra (la inmediatez), y viceversa, en una dinámica de atracción y repulsión. *Una se va, la otra se queda; una persigue un lugar distinto, la otra custodia, dolorosamente, el aquí al que la otra debe poder volver*, escribe Doyle.

El cuerpo es un pliegue, un quiasmo, fruto de una conversación entre realidades múltiples: lo visible y lo invisible, lo imaginario y lo inmediato, lo que ocurrió y lo que pudo haber ocurrido.

La fusión entre ellos no se completa nunca, no logra ser total. Es en la casi simultaneidad del cuerpo (de sus múltiples dimensiones) que existimos.

Yo no soy solo yo cuando recuerdo la X, cuando trato de contarla. Soy yo y también ellas, la mujer que se acerca ahora al arcén mientras su amiga le guarda las espaldas; también aquella que —*todavía niña*— medía las distancias de seguridad en un círculo incompleto, rodeos sobre una X que la separaba del péndulo y de los lobos; la que se detuvo a escuchar a las mujeres y se estremeció con cada *lo que le hicieron, lo que le hicieron*, pero como se estremecería alguien cuya empatía le hace sentir pena por los demás, pues no creyó que los

lamentos fueran por ella; la que, todavía más afuera, observaba la escena desde el otro lado de una pantalla imaginaria, amparada por la perplejidad (*¿eso creen que van a hacerme?*, pronunciado con un tono casi frío, decididamente escéptico y, acaso, *¿es posible?*, con un deje remoto, terrible de curiosidad); la que se vio convertida en un animal o un ser mitológico, centauro, tal vez, y echó a correr, correr, correr, correr; la que escribe y se imagina empuñando un lanzallamas, vertiendo supervivencia a ritmo de *techno*, bum da bum da bum, *hola payasito, ¿te acuerdas de mí?*; todas convivimos en esta unidad fallida, un nosotras hecho de muchos recuerdos. Porque la X no ocurrió igual para ninguna.

El desdoblamiento abre un entremedio, la intersección donde los distintos estados de conciencia, los muchos cuerpos del cuerpo, se cruzan y se tocan. Sigo sin entender por qué sigo aquí, por qué no ocurrió lo que sabía perfectamente que iba a ocurrir, pero nunca me ha abandonado la intuición de que debo mi pervivencia a ese espacio liminal. A que, mientras *una se iba, la otra se quedaba*, mientras un cuerpo cogía distancia (aliento, perspectiva, *espacio para respirar*), el otro cuerpo bombeaba, calculaba, sudaba y corría.

Un intercambio providencial entre estar y no estar, entre la ausencia y la presencia. Lo que Hélène Cixous llama *deshacer el trabajo de la muerte*.

Víctima y testigo de mi propia desaparición. Dimensiones paralelas. En un lado, lo que iba a ocurrir finalmente no ocurrió. En el otro lado, lo hizo: ocurrió. Al primer cuerpo no le pasó nada, al otro cuerpo le hicieron aquello que ella, yo, todas sabíamos demasiado bien que nos iban a hacer.

No sabía que yo era dos antes de eso, pero ninguna (ni la ilesa ni la rota) desapareció con el tiempo, ninguna se reabsorbió de nuevo en la unidad. Por eso la X es inmortal, porque no todas sobrevivimos. Existe una proyección de mí misma que no huyó.

Perdí un cuerpo en ese arcén y voy a ir a buscarlo, me dije antes de empezar a escribir este texto. Escribir también es, para Cixous, *deshacer el trabajo de la muerte*.

Susi Perro fantasea con otros finales. No quiere acabar como las otras mujeres de su familia, no quiere añadir su nombre a la trágica —y estricta— constelación genealógica. Una ristra de Natis, Pilis, Angis, Maris, primas, abuelas, tías, hermanas, con esa coletilla omnipresente tras el apellido Perro: *Que-en-paz-descanse, que-en-paz-descanse, que-en-paz-descanse*...

Susi Perro creció con la tradición familiar grabada en las córneas: múltiples exequias tiñeron su infancia con el negro de los cuervos y el marfil que los collares de perlas lucían a juego con el mármol. Velatorios, homenajes y misas transcurrían con un padecimiento casto, ejemplar. La niña Susi se hizo adulta observando el ciclo mortal de las mujeres Perro y anhelando para sí un final semejante, o, más que anhelar —pues una no anhela lo que por naturaleza le será concedido —, lo imaginaba.

Eso era antes. Ahora, en esta fría mañana de diciembre, Susi Perro está decidida a no morir. Llama primero a su hermana, luego a su tía segunda y por último a su madre (no quedan muchas más). Les pide que le cuenten de nuevo la leyenda de la Innombrable, esa parienta lejana que, según dicen los rumores, logró tiempo atrás quebrantar la ley familiar. En lugar de arrojarse al río tras la muerte de su prometido, escapó de la hacienda de los Perro (¡al galope sobre una potra encabritada!) y se cree que todavía hubo de vivir muchos años, y muy indecorosos, antes de morir de pura vieja.

El fantasma de la Innombrable, pues nadie conocía el nombre de la que no quiso morir —y si lo conocía, lo callaba—, sobrevivió al olvido en forma de cuento de terror, que las niñas Perro se contaba unas a otras, las mayores a las más pequeñas, para atormentarlas y así inocular poco a poco la desconfianza o el pavor. Susi Perro pasó las noches de su infancia entre tembleques, convencida de que al otro lado de sus párpados la esperaba el cadáver de la Perro olvidada para arrastrarla al inframundo. Así lo soñó o así se lo repitieron, mil y una veces: que se resistiera, que no se dejara llevar por la mujer maldita.

Ni su madre, ni su tía segunda ni mucho menos su sosísima hermana pueden decirle más. Tal vez no quieran.

Susi Perro recuerda la noche anterior, previa al accidente y causante directa del mismo (el resbalón casi fatídico con los restos del

lubricante de piña y melón todavía relucientes en el suelo). El cuerpo de la desconocida se le aparece en fogonazos de oscuridad e iridiscencia. ¿Coincidencia? La desconocida tenía el pelo negro como los cuervos, el rostro nacarado como el mármol. Y unos ojos que habían estado en todas partes, más allá. Supo nada más verla apoyada en la barra del bar que acercarse a ella sería el final de algo. Lo hizo igualmente.

En abril de 1973, escasas semanas después del feminicidio de Sarah Ann Ottens (*materia fecal en el mango, desnuda de cintura para abajo…*), otra estudiante de la Universidad de Iowa fue hallada en medio de una nueva *escena macabra*. Había invitado a sus compañeros de clase a su apartamento, y, cuando llegaron, la puerta estaba entreabierta, el pasillo a oscuras y la vivienda sumida en un silencio espeso. Avanzaron por las estancias y vieron señales de violencia: platos rotos, objetos por el suelo, manchas rojizas. La encontraron en la cocina. Ana Mendieta —ese era el nombre de la estudiante— estaba atada a la mesa, bocabajo, desnuda. Tenía los brazos extendidos, el rostro oculto bajo la maraña de pelo, la camisa arremangada y las bragas por los tobillos. Espalda, nalgas y piernas magulladas y, junto a sus pies, un charco de sangre.

Los compañeros de clase *se sentaron, y empezaron a hablar. Yo no me moví* —recordaría más tarde Mendieta—. *Permanecí en esa posición cerca de una hora. Realmente les conmocionó*.

La escena descrita pertenece a *Untitled (Rape Scene)*, una de las primeras piezas que Mendieta, artista cubano-estadounidense, realizó como parte de sus estudios en la Universidad de Iowa. Referente de la performance y del arte corporal, Mendieta fue una de las figuras más interesantes del panorama artístico que emergió en las décadas de 1970 y 1980 (murió en 1985). Su arte era crudo, descarado, a menudo violento y siempre atravesado por un deseo de irreverencia y de libertad.

Nació en Cárdenas en 1948, en una familia ilustrada, católica y con preeminencia política y social. El padre de Mendieta se involucró en los movimientos contrarrevolucionarios tras desencantarse con el anticatolicismo del régimen de Fidel Castro, al que inicialmente apoyó. Anticipando las represalias del gobierno (sería condenado a

dieciocho años de prisión por su participación en Bahía Cochinos), decidió sacar a sus hijas de Cuba. Mendieta llegó a Miami a los doce años con la Operación Peter Pan, mediante la cual más de catorce mil niños y adolescentes cubanos fueron enviados a Estados Unidos. El objetivo encubierto del proyecto, tras el cual se encontraban la Iglesia católica y el gobierno estadounidense, era alimentar la sensación de inseguridad en Cuba, desacreditar la Revolución y fomentar el exilio.

Se estima que, del total movilizado, unos ocho mil menores no tenían redes familiares ni amigos en Estados Unidos. Ese fue el caso de Mendieta y de su hermana Raquel, que pasaron algunas semanas en un campo de refugiados antes de ser enviadas a Iowa, donde vivieron separadas en distintos orfanatos católicos y casas de acogida. Pasarían todavía seis años antes de que pudieran reunirse con su madre y su hermano menor. A su padre no volverían a verlo hasta su liberación en 1979.

La experiencia de Mendieta en las distintas instituciones donde vivió fue traumática, aterradora, y le provocó una fuerte sensación de desarraigo hacia el entorno que la apresaba. El castigo físico, unido a la represión institucional y al racismo —*Negra,* le gritaban en el instituto, *vuélvete a Cuba, zorra*—, suponían un violento contraste con la infancia que había vivido en Cuba (libre, lúdica, imaginativa). La certeza de encontrarse fuera, de no pertenecer, de ser excesiva, inasimilable, molesta, demasiado latina, demasiado curiosa, demasiado explícita, demasiado irreverente la acompañó en su formación artística.

Ana Mendieta: *Cuando mueres en Cuba / la tierra que te cubre habla / Pero aquí / cubierta por la tierra que me tiene prisionera / siento la muerte palpitar desde abajo*.

En 1972, tras terminar sus estudios de Bellas Artes, decidió romper con la pintura. Destruyó todas sus obras y empezó a buscar un medio de expresión que le permitiera construir imágenes más reales. *Y por reales me refiero a que quería que mis imágenes fueran potentes, que fueran mágicas*.

Llegó a Iowa y se matriculó en Intermedia, el primer programa de arte interdisciplinar del país, fundado por el artista Hans Breder tan solo cuatro años atrás. Breder tuvo un impacto transformador en Mendieta, y su relación pronto se volvió más horizontal, dialógica; trabajaron juntos en varios proyectos y se descubrieron, la una al otro,

y viceversa, nuevos territorios creativos. Fue Breder quien, en un viaje de estudios, le descubrió México a la artista, país que pronto se convertiría, junto con Iowa y con Cuba, en uno de los ejes topográficos de su corpus.

En Intermedia, Mendieta encontró un espacio para experimentar con libertad y estímulo. Dejó atrás la distancia (interrupción, desconexión, abstracción) que sentía con la pintura y profundizó en el uso del cuerpo como herramienta artística. La corporalidad le permitió invocar esa realidad mágica y potente que tanto anhelaba alcanzar con su arte: en la proximidad de la carne se conjugaba, también, ese «ser demasiado» que la había atormentado en su paso por los orfanatos católicos. En lugar de asfixiar, esconder, contraer el cuerpo —su exceso y presencia, su irreverencia—, Mendieta le daba espacio, lo sublimaba y lo hacía significar. Esto es, decir algo.

La aproximación de Mendieta al arte corporal estaba influenciada por un contexto creativo particular. La artista se encontraba en la intersección de distintos movimientos sociales y culturales que se venían gestando con fervor desde la década de 1960. El feminismo, el antirracismo, el anticolonialismo, el pacifismo, la liberación sexual, el rechazo a las rígidas normas familiares y al imperativo de consumo de la década de 1950, y la subversión de los códigos estéticos dominantes en el arte —como la definición y la división de espacios: arte vs. política; público vs. privado; autor vs. espectador; que favorecían el acotamiento del impulso artístico y lo convertían en un producto fácil de categorizar, aislar y consumir— desempeñaron un papel central en el desarrollo de nuevas corrientes artísticas.

El solapamiento entre lo político, lo personal y lo artístico avivó el interés por entender la creación y la representación cultural como espacios de lucha, de protesta. O, cuando menos, espacios de producción y reproducción de discurso. Y, por tanto, también de silencio. El arte interviene en la realidad y dialoga con ella, la afirma o la cuestiona, abre una plataforma de contestación: a menudo encontramos en sus entresijos, pliegues y sombras las palabras que nos faltan. Las respuestas que no sabíamos que podíamos articular. Todo aquello que excede al lenguaje literal, racional, pura y enteramente consciente.

Si las historias son como telas de araña, que están atadas a la realidad, aunque *parecen colgar, completas, por sí solas*, y a la vez son *cicatrices, rutas, atajos, advertencias, el cuerpo convertido en un mapa de tanteos pretéritos*, también es cierto que las historias, a menudo, se pierden o se borran, se deshacen, se deshilachan, desaparecen, incapaces de aferrarse a nada, porque carecen de un cuerpo sobre el que grabar sus huellas.

Hay historias que no pueden contarse, porque no quedan mapas que nos lleven hasta ellas. Han ardido o se han extraviado. Cuerpos ausentes, olvidados. Fantasmas sin lenguaje que, no obstante, nos rondan. Nuestras palabras teñidas con el eco de sus sombras.

No estamos todas es también *somos el grito de las que ya no tienen voz*.

Barbara Kruger: *Tu cuerpo es un campo de batalla*.

La convergencia de los movimientos sociales de la década de 1960 y de las nuevas prácticas artísticas avivó el interés por el cuerpo, entendido simultáneamente como superficie de inscripción y como escritura. A la vez lienzo y autor, molde y su subversión. Este giro corporal permitía la localización del arte en el terreno de lo propio: llevar lo universal a lo particular, convertir al Yo en el ojo del huracán y, desde ese complejo epicentro, hablar.

El arte feminista reinventó el cuerpo como un lugar desde el que visibilizar (denunciar y, tal vez, desarticular) las normas de género y la violencia sexual. Puesto que el cuerpo es escenario y producto de siglos de represión, disciplina y negación, es necesario regresar a él. Tomarlo como escenario de réplica.

Carolee Schneemann: *En 1963 usar mi cuerpo como extensión de mis construcciones pictóricas significaba cuestionar y amenazar las líneas de poder territoriales y psíquicas que determinaban el acceso de las mujeres al Club de Arte de los Machos*.

Y por *cuestionar y amenazar las líneas de poder* podría entenderse: interrumpir las economías visuales, conceptuales y sexuales que rigen la percepción estética.

Nuestra mirada está condicionada por un principio patriarcal que

posiciona al cuerpo femenino como objeto de contemplación. El cuerpo masculino, en cambio, encarna la actividad. El hombre actúa, pinta, piensa, dirige, decide; la mujer posa. Ante una representación visual —una película, por ejemplo— el espectador anhelará identificarse con el sujeto activo, aquel para quien el cuerpo de la mujer está tan expuesto, tan accesible. En el caso de que el espectador sea un hombre, aceptará inconscientemente la identificación como parte del proceso (inacabado, inacabable) de construcción de género. Si se trata de una mujer, se verá acorralada entre dos opciones, ninguna demasiado agradable: o bien acepta como propia la pasividad y accede a acatar y reproducir las normas que ve desplegarse ante ella, o bien rechaza la feminidad por completo, la aborrece y la reprime, y absorbe ese odio como parte de su formación psíquica (odio que, lejos de desaparecer, queda enterrado, latente, como un duelo interrumpido).

El hombre actúa, observa, crea, posee. La mujer posa, encarna, da. Mente vs. cuerpo. Autor vs. obra.

Para las artistas feministas, llevar su obra a su cuerpo, entrelazar ambos, significaba reventar desde dentro los dualismos de la representación. La artista es una mujer que expone su cuerpo, la mujer es a la vez objeto y autora, el cuerpo es un producto y una herramienta. En la exposición conviven pasividad y actividad. El medio es el cuerpo, y también el fin. Estas nuevas economías no terminan donde deben: una Galatea infinita que se produce a sí misma y a sí misma se limita, se contiene, contiene su cuerpo, su conciencia, su pulsión artística. Ella es su propio fin y, sin embargo, va más allá. El cuerpo dice lo que al discurso se le escapa.

El arte abre una dimensión expresiva sin acotaciones. En él se conjugan impulsos, lenguajes, afectos, códigos, conocimientos. A diferencia del discurso literal y de sus normas, a diferencia de la disciplina que se nos inflige (y que nos infligimos) conscientemente, el arte se adentra en nuestra conciencia más allá del plano racional.

Es a través de su dimensión espectacular —es decir: artística, o pornográfica, sublimada, afectiva— que la violencia sexual «seduce», más que «convence», a los sujetos a los que interpela, y logra así perpetuarse. El arte, como el cuerpo, está atravesado por la violencia.

No puede purgarse, ni santificarse ni mucho menos redimirse. Lo único que puede hacerse con él es transitarlo, cubrirnos con su tierra y aprender a escucharla. Si la violencia se produce en un plano psíquico, es ahí donde deberá producirse la resistencia.

En la primavera de 1973, Mendieta fue una de esas alumnas *aterradas por si el ataque se repetía*. El feminicidio de Ottens la impactó *muchísimo. Así que en esa época hice varias performances con escenas de violación, usando mi propio cuerpo*. Con *Untitled (Rape Scene)*, expresó una respuesta directa al asesinato, a la violencia sexual perpetrada de forma sistemática contra las mujeres, pero también quiso formular una crítica hacia la forma en que dicha violencia fue contada, y sigue siéndolo, como si estuviera destinada a la exhibición y el consumo.

La crueldad de la violencia sexual es expresiva. Lanza mensajes de soberanía, de reafirmación de la masculinidad. Se asemeja más a la tortura que al genocidio: no actúa movida por una voluntad de exterminio total, de no existencia de la víctima, sino más bien por un deseo de sometimiento perpetuo, de humillación y ensañamiento. Para que la autoridad del agresor sobre su «objeto» de odio continúe vigente, es necesario no aniquilarlo por completo. El feminicida puede permitirse matar a mujeres individuales, pero no a la Mujer en tanto que idea, en tanto que sujeto (u objeto) social. Mientras que el genocida anhela la total desaparición del «enemigo», el feminicida, como el torturador, ensaya una y otra vez la destrucción.

La violencia sexual no termina con el crimen, su ejecución no se completa con los hechos cometidos. La dimensión expresiva de la agresión se extiende más allá, mediante una narración cómplice. En los medios de comunicación, en las representaciones culturales, en las advertencias heredadas, en los monstruos infantiles, en los rumores morbosos (pronunciados con mirada acuosa, gesto febril; en torno al narrador, un corrillo de bocas entreabiertas, atentas para no perderse ni un detalle, por escabroso que sea, y tanto mejor si lo es, escabroso, macabro, bestial). En todos ellos se produce una revalidación no solo de la soberanía patriarcal, sino también del terror a través del cual esta opera. Ese también es el centro, el quid de la cuestión.

Las agresiones son puntos de sutura, actos que refuerzan el tapiz de la misoginia, pero el miedo es un tejer constante, un engarzar el

hilo y pespuntarlo, sin respiro.

La *performance* de Mendieta fue un acto de protesta contra la sensación de impunidad institucional y, sobre todo, contra el discurso de terror colectivo que caló en el campus universitario. Colectivo: feminizado. En la prensa abundaban no solo las descripciones gráficas del crimen, artículos sensacionalistas sobre *el asesinato de la universitaria*, sino también especulaciones acerca de la vida personal de Ottens. Qué parejas sexuales tenía, qué hacía la noche en que la asaltaron, a quién esperaba. Es decir: quién no llegó, quién, de haber estado ahí, la habría protegido; solo la presencia de un hombre puede salvarnos del ataque de otro hombre, pero, si ese segundo hombre nos agrede por ser mujeres, ¿no está el primer hombre protegiéndonos, al fin, de nosotras mismas, de lo que somos, de lo que suscitamos en otros?

Una atmósfera tóxica de mensajes perversos, amenazas constantes dirigidas de forma más o menos velada, a través del cuerpo ausente de Ottens, a las mujeres del campus.

Untitled (Rape Scene) hace explícito el voyerismo que la violencia sexual necesita para funcionar. Un cuerpo de mujer vuelto del revés, machacado. Inconsciente y expuesto. Agredido en su propio apartamento, abandonado en el corazón del hogar, en la cocina, un guiño a la domesticidad, o tal vez una burla dentro de otra burla.

Mediante la disposición de la escena, Mendieta obliga a sus compañeros de clase, mayoritariamente hombres y blancos, a colocarse en una posición contemplativa, a desplegarse alrededor de una mujer inerte, sin más opción que la de quedarse donde están y observar, juzgar, opinar. Ejercer de consumidores y partícipes de la agresión, y encarnar una mirada cómplice, proyectada sobre y a través del cuerpo ciego de la víctima.

La prohibición de intervenir en la obra planteaba una interrogación incómoda a los espectadores. ¿Qué se esperaría de ellos si tuvieran permiso para actuar? ¿Qué deberían hacer si no se tratara de un escenario artístico, sino de la escena de un crimen? ¿Cómo reaccionar, qué ofrecer? ¿Horror, empatía, auxilio, rechazo? ¿Más violencia?

Entre las notas de sus cuadernos de trabajo, Mendieta copió una frase de José Martí: *Contemplar con calma un crimen es cometerlo*.

Pero no hay calma alguna en la contemplación que el arte de la

performance exige. Ni comodidad ni resguardo. La mirada de quien contempla no está protegida por una mampara simbólica, como ocurre en el arte figurativo, donde la imagen está separada del público, fácilmente identificable e interpretable, y permite al espectador situarse en un afuera, con visión ilimitada. En la *performance*, la mirada del espectador está interrumpida por el cuerpo de la artista, y hasta cierto punto sometida a este. La naturaleza efímera y material de la *performance* obliga al público a articular una percepción distinta, específica para el contexto en el que se encuentra implicado. Mientras que, ante una imagen representacional, el espectador controla el tiempo y el espacio, y puede decidir cómo acercarse y cuánto, ante el cuerpo vivo de la artista, el espectador corre el riesgo de ser descubierto. La economía visual que hasta el momento le mantenía a salvo, en las sombras, de pronto se quiebra. Puede mirar, sí, pero también puede ser visto por ella.

Incluso aunque esta no le mire directamente —es el caso de Mendieta en *Untitled (Rape Scene)*: su rostro permaneció oculto, bocabajo, contra la mesa— la presencia del cuerpo de la artista, vivo, activo, autor de la escena y, por tanto, al mando de la situación, mide al espectador, le devuelve la mirada y le reta a seguir observando.

La mirada de la artista (su cuerpo, su autoría) es en sí misma una suerte de réplica. Contesta y cuestiona el orden establecido. Pillados por sorpresa, los espectadores se ven arrastrados a una realidad que no controlan y de la que no pueden desentenderse.

La inmediatez de la escena, ese existir en tal momento y tal lugar, unida al hecho de que no puedan trazarse fronteras claras entre lo real y lo ficticio, entre la obra y la autora, entre quien observa y quien es observado, obliga a los espectadores a plantearse qué harían en una situación así, cómo actuarían. Se convierten en un público reflexivo. Y, al mismo tiempo, experimentan una conciencia insólita, poco común, de su propia materialidad: al entrar en escena, deben reconocer que no lo hacen en tanto que seres incorpóreos, provistos de visión infinita, sino en tanto que cuerpos. Visibles y vulnerables, expuestos y finitos.

En este juego de espejos, el arte corporal evidencia que lo artístico no tiene por qué incurrir en una estetización anestésica —contención, neutralización, insensibilización, embellecimiento o mistificación de una escena hasta expulsarla del plano de lo real y

hacerla existir solo en tanto que idea o encuadre o divertimento, relegarla a una existencia paralela jamás cruzada con la vida, como si la tela de araña proverbial se desasiera de las paredes que la sostienen y flotara en el aire y se perdiera sin que a nadie le preocupara ya enredarse en sus hilos de plata polvorienta, porque para que algo importe o se haga importar es necesario que se entrometa, obstaculice, entorpezca la inercia de los cuerpos al pasar, aun sin delicadeza, sobre todo sin delicadeza—, sino que, por el contrario, toda expresión estética puede encontrar formas de preservar su crudeza, su fuerza bruta. Y, a través de estas, apelar a las conciencias, e inconsciencias, de los presentes.

Untitled (Rape Scene) abre un espacio de enunciación —visual, corporal, lingüística y también afectiva— en el que es posible formular una respuesta ética. Mendieta convierte a sus compañeros en cómplices de la violencia sexual, en consumidores conformistas, en cobardes, en posibles agresores, violadores, feminicidas, pero también les brinda la posibilidad de ejercer de testigos y, más importante, de cuestionarse qué implicaciones tendría una práctica testimonial ética. Les hace pensar más allá de su cuerpo, pero siempre volviendo a este. Los nombra, finalmente, cocreadores de la obra: suya es la responsabilidad de darle un sentido a la escena, de tomar lo que la autora les da y ofrecer algo a cambio, un diálogo.

En el centro secreto del todo se urde un diálogo entre la autora y su miedo. Mendieta creó la *performance* para hacer frente al terror que se apoderó de ella, un terror que, sin duda, reconocería al instante (como lo reconocí yo hace diez años en ese arcén, como lo reconozco ahora volviendo atrás a buscar mis huellas). Abordar el arte desde el dolor personal le permitió no solo aceptarlo, sino redefinirlo. Arrancar el miedo de su lodazal y plantarlo en otro lugar, desde el que poder observarlo, estudiarlo, entenderlo. Compartirlo.

Un miedo que se vuelve colectivo se vuelve, a su vez, político y susceptible de convertirse en un modo de agrupación, un espacio de expresión y alianza.

El campo de batalla (cuerpo, arte, recuerdo, escritura) es un lugar

ambivalente: terreno minado, sí, pero también rumor subterráneo, manto mineral, esa *tierra que te cubre [y] habla*.

Cuando Maggie Nelson emprendió la escritura de *The Red Parts*, lo hizo convencida de que el duelo reprimido de su familia por la pérdida de Jane —hija, hermana, tía— era un ejemplo de duelo fallido. No habían sabido transitar el dolor, el miedo ni la culpa. No habían encontrado las palabras para reconocerse unos a otros en esa nueva configuración familiar. Como si un velo de silencio —amnesia, afasia— les impidiera volver la vista atrás, enfrentarse al acontecimiento.

Tras terminar el libro, esa convicción se tornó más porosa, menos rotunda. ¿Acaso no es el duelo, siempre, un proceso fallido? ¿Acaso no es en los tropiezos, desvíos, donde el cuerpo o la conciencia advierten su fragmentación, su doliente fluidez, advierten que sufren, pero entienden que podrán recomponerse de nuevo?

Dicho de otro modo, ¿qué significaría que un duelo fuera «exitoso»? ¿Cómo puede llevarse el duelo con eficacia, con seguridad, cuando una hija, hermana, tía aparece en un cementerio rural con dos tiros en la cabeza y unas medias ensogadas al cuello? *Las medias no eran suyas*, escribe Nelson. Habían arrastrado su cuerpo y lo habían colocado sobre una tumba. Tenía las prendas superiores subidas, las inferiores bajadas, y sus pertenencias, *meticulosamente dispuestas entre las piernas*.

No, el duelo no va de éxito ni de certezas. Su labor debe ser otra.

¿Escribir? Tal vez. Labores que se confunden en su papel de medios y de fines. ¿Qué permite qué? ¿Las palabras ayudan a pasar el duelo o es el dolor el que agita las palabras, la pérdida las invoca desde su útero nuevo —vacío, pero no deshabitado— para que salgan?

La reapertura del caso de su tía llevó a Nelson a un estado ambivalente entre la parálisis y la ansiedad. A la vez ambas, con la misma fuerza. *Sentí* —escribe— *una fuerte urgencia por recopilar todos los detalles antes de verme engullida, ya fuera por la angustia, el dolor, la amnesia, o el horror*. Y añade: *Transformarme a mí misma o a mi material en un objeto estético, que pudiera acompañar, o substituir, o ampararme del sordo enmudecimiento que hace imposible recordar y formular*.

El sordo enmudecimiento: aquello que no debe atraparnos. Para eso tenemos el duelo. Para seguir hablando.

En las primeras semanas de escritura de este texto, estuve hablando con quien se convertiría en su editora —del texto, y mía, por extensión— sobre los posibles derroteros que un ensayo como el que planeaba escribir tomaría. Me escuchó sin interrumpirme (virtud insólita por regla general, pero idiosincrática en su caso) y sin quitarme los ojos de encima. Creo que no medía solo lo que le contaba, también calibraba el efecto que mis palabras tenían en mí. Esa es otra virtud: buscar la verdad en el gesto.

Le hablé del duelo, de la necesidad de politizarlo. *La pérdida ya es política*, le dije, *producto de unos procesos de muerte sistémicos*. Bajó la barbilla e inclinó la frente hacia delante, como si buscara un ángulo más preciso para enfocarme a través de sus gafas de pasta fucsia (una elección cromática que no hacía su mirada menos intimidante). La conocía poco, pero lo suficiente para saber que era su forma de animarme a continuar, y, sospecho, de hacerme saber que no eran necesarias tantas explicaciones, que se sabía la lección. *En ese caso*, tanteé, *¿por qué no politizar también la respuesta que le damos a esa pérdida?*

Cuando terminé de exponerle, más o menos elocuentemente, mis conjeturas, ella se quedó callada unos segundos antes de responder.

Me gusta eso que has dicho de encontrar la ética en la estética.

Y también lo del miedo.

Me pareció que dejaba la frase a medias y que reflexionaba. Algo en la expresión de su rostro me dijo que no debía ser perturbada, ni el silencio que dejaba entre nosotras, interrumpido. Volvió en sí y añadió: *De eso sabemos mucho*.

Cuando sus compañeros de clase la encontraron desnuda y ensangrentada, ¿supieron al instante que se trataba de una escenificación ficticia? ¿Hasta dónde llega la ficción? ¿En qué punto se cruza con la realidad? No, a Mendieta no la habían violado, ni torturado ni dejado morir atada a una mesa. Pero podría haber ocurrido. (¿Miraron si respiraba? ¿Le tomaron el pulso?) El caso

reciente de Ottens, todavía húmedo en la memoria colectiva, dotaba la escena de una gravedad profética.

Sheila Kelly, amiga de la artista, la ayudó con la puesta en escena. Prepararon juntas el apartamento, rompieron platos, volcaron muebles, vertieron sangre de vaca por el suelo de la cocina, mancharon las paredes. Kelly ató a Mendieta y le embadurnó las piernas y las nalgas. A petición suya, Kelly tomó varias fotografías del cuerpo de Mendieta: debieron de encargarse también de calibrar la iluminación de la cocina, tal vez con ayuda de un flexo estratégicamente colocado, pues el cuerpo de Mendieta resplandece bajo un haz de luz mientras el resto de la estancia queda a oscuras, difuminado. Su cuerpo magullado, elocuente, ocupa el primer plano.

Elocuente: que habla a través de sus heridas.

En contraposición con la presencia efímera de la performance, *Untitled (Rape Scene)* produce también una serie de fotografías. La inmediatez de la carne dialoga con la permanencia de las imágenes. Rastros visuales, testimonios que alargan la vida de la acción, expanden sus límites más allá del sitio y momento en que esta ocurre: más allá del apartamento, de Iowa, de la primavera de 1973, de esa hora y pico en que Mendieta permaneció inmóvil mientras sus compañeros artistas la analizaban. (¿A ella? ¿A la obra? ¿Hay diferencia?)

El rastro, el dejar constancia de su paso por la tierra, es una idea sobre la que Mendieta volvería en otras de sus obras, algunas de ellas producidas en los meses que siguieron a *Untitled (Rape Scene)*. Ese mismo verano viajó a México con Hans Breder y empezó a trabajar en una serie de intervenciones sobre el paisaje llamada *Silueta Series*. En los años siguientes realizó más de cien «siluetas». Escogía distintos escenarios —yacimientos arqueológicos, playas, bosques, colinas en la penumbra nocturna— y materiales —flores, pintura, sangre, fuego, agua— para crear huellas en la tierra con su cuerpo.

En esa primera *Silueta* en México, Mendieta cubrió de flores su cuerpo desnudo con la ayuda de Breder y se escondió entre las ruinas y la maleza. Su cuerpo es apenas visible, un trazo pasajero en el paisaje. Pronto sustituyó su cuerpo por un «cuerpo» suplente: un molde hecho a medida que llevaba consigo en sus expediciones artísticas, atado a la baca de un coche o embutido en el maletero de una furgoneta. Mendieta marcaba su silueta en la arena, la pintaba

(roja) sobre piedra, o la presionaba sobre el barro, para llenarla de rastrojos y quemarla.

Abandonaba las obras a su suerte, sin limpiarlas ni recogerlas. Dejaba que la tierra las conservara o las destruyese. Pero guardaba un eco de su existencia en las fotografías. Una existencia en tensión: asomándose al borde de la ausencia. Espectros capturados en las imágenes, anunciando la disolución del cuerpo.

¿Cuándo termina la violación de Mendieta?

Aunque hay fotografías de la *performance*, no existe ninguna grabación del público, y no sabemos cómo ni en qué momento terminó. Pasada la breve conmoción inicial, los compañeros de Mendieta se sentaron a debatir sobre la obra, como solían hacer tras los ejercicios de clase. Lo que más les impactó, contaba Mendieta, fue ver que ella no se les unió en ningún momento. Permaneció inmóvil mientras los demás hablaban, atada a la mesa y sin dar señales de vida. Y ahí la *performance* logró entrar en una nueva dimensión: un corro de hombres dándose cuenta, con suma incomodidad, de que la artista no va a dejarles salir tan fácilmente del juego en el que los tiene metidos o, mejor dicho, sometidos. No pueden intervenir, tampoco marcharse, no todavía, no mientras dure la *performance* (porque lo es, ¿verdad?). Si al menos se moviera, si les hiciera una señal, un guiño. Pero Mendieta no cede. Se empeña en continuar y ellos siguen presos.

No hubo un final porque la *performance* no les ofreció resolución alguna. Dejó que el malestar se extendiera, y también la incertidumbre. Incertidumbre hacia lo que acababan de presenciar, hacia la dudosa ética de la obra, hacia su propia reacción. *¿Me ha obligado ella a ocupar una posición injusta?*, pudo haberse preguntado alguno de ellos. *¿O me ha hecho ver que esa es la posición que ya, por defecto, ocupo?*

La temporalidad de la *performance* es plástica, elástica, excesiva. Se proyecta en el espacio y el tiempo, y los desborda. La inconclusión de *Untitled (Rape Scene)* imita el comportamiento de la violencia sexual. Señala cómo esta no termina con el crimen, sino que se extiende más allá, a través del miedo, del estigma y de la exhibición (gráfica o imaginaria) del cuerpo de la víctima. La *performance* se abre

camino hasta penetrar en el terreno de la violencia. Una y otra ocupan un mismo lugar, brotan en el mismo *campo de batalla*.

Untitled (Rape Scene) desbloquea el potencial ético que late dentro de lo estético: la posibilidad de adentrarse en el ambivalente paisaje de lo afectivo y lo inconsciente, y tratar de articular una respuesta frente a la injusticia, un reconocimiento radical de la alteridad. El arte se niega rotundamente a ser absorbido por lo unívoco, a ser traducido, explicado, y, mucho menos, racionalizado. En su crudeza late su capacidad de expresión, y aunque no siempre lo dice todo ni lo dice bonito ni lo dice bien, habla y habla y habla. Habla cuando no quedan palabras, y sigue hablando cuando la razón es insuficiente y la realidad, estéril. Habla cuando no existen más vías de acceso al lenguaje, cuando todas las historias han ardido o se han convertido en polvo porque quienes debían contarlas no salieron del arcén. El arte sigue hablando. A pesar del silencio. A través del silencio.

Ana Mendieta: *Una joven fue asesinada [...]. Hice algo en lo que creía, algo que sentía que tenía que hacer. No sé si estuvo bien o no, o si daba igual. Es lo que hice*.

La alternativa era no hacer, no decir. Mascar el miedo sola, sentada en una cocina esperando sin quererlo a que un día cualquiera amaneciera todo patas arriba, la vajilla rota y las paredes sucias, ella tirada en un rincón, entonces sí, callada de verdad.

Según Simone Weil, el amor consiste en ser capaz de preguntar *¿cuál es tu tormento?*

A veces sabemos, cuando conocemos a alguien, que la ausencia no le es ajena, que algo en ella o en él murió hace tiempo. No lo sabemos porque le hayamos preguntado, sino porque el reconocimiento de las heridas es mutuo.

Tampoco mi editora, al leer las primeras pruebas del manuscrito, me preguntó nunca *¿pero qué te hicieron? ¿de qué tienes miedo?* Vio la X y entendió cuando le conté que andaba en medios círculos, incompletos, alejándome y regresando al arcén, como a remolque de una polea, y que en todo momento mientras bailaba la danza de los lobos me acompañaron unas voces de mujer anunciando mi inexistencia. *Así lo estoy escribiendo*, le dije. Me he dado cuenta de que escribo una trenza, pero también una espiral, doy rodeos sobre un centro evasivo (*igual eres tú quien lo rehúye*, me respondió), ahora me acerco, me voy, vuelvo. Pero no pierdo el hilo, ¿cómo podría?, me sujeta un cordón umbilical.

Mi editora esperó a que yo decidiera si tenía algo más que añadir, luego sonrió. *También ahora te acompañan, ¿no?* Y sigue teniendo razón.

Corrí, corrí, corrí, corrí. A través de un bosque infinito que me escupió al otro lado de la colina. Cuando por fin llegué a un pueblo, al final de la caída libre de mi huida, vi a Dani a lo lejos. Lo observé sin decidirme a llamar su atención, supuse que hacerlo pondría fin a la X (dejaría el arcén atrás, atrás también a los hombres), pero la X no estaba lista para despejarse. Dani no me miraba, estaba apoyado en la tapia de una parcela de árboles frutales. Masticaba despacio y escupía a intervalos regulares. Luego me las ofrecería, cerezas que había arrancado y metido en sus bolsillos. El *quad* descansaba a su lado, o era Dani el que descansaba, después de haberlo empujado durante kilómetros (¿kilómetros? Me resulta confuso medir las distancias y los tiempos. Naxos es como las *performances* de Mendieta, no termina).

¿Cómo salir del arcén si tengo un cuerpo dentro y el otro fuera, un pie en cada lado del recuerdo?

Puto trasto, me dije. Y puto tío, pedazo de inútil. Les quise echar

la culpa de todo, pero aún no podía desestimar su ayuda; les necesitaba, máquina y hombre, para salir de allí.

Nunca he sentido como entonces, de forma tan evidente, la ambivalencia del cuerpo. Me pesaba, reconocía mi carne como exceso, como algo blando, aparatoso y expuesto que estaba obligada a cargar y que me había convertido en blanco de un ataque con bate de béisbol. Por otra parte, era mi cuerpo el que me había sacado de allí. Unas piernas que no tenían nada de blandas ni de aparatosas me hicieron correr como espero no tener que volver a correr nunca, con la certeza de que uno de ellos, el que empuñaba el bate en el momento de mi huida, el que me persiguió un rato, seguía corriendo detrás de mí.

Una combustión desconocida avivaba el miedo y lo convertía en lucidez. Digo «cordón umbilical» porque es verdad que renací, y que un extremo me mantenía atada a la X, pero el otro se extendía hacia delante con las contracciones de un parto. Salí del bosque sin aliento y respiré por primera vez (como si lo fuera) al ver que me adelantaba un coche y que no era gris ni negro, ni estaba lleno de hombres, ni se detenía. El coche siguió su camino y yo también, no dejé de correr, pero me di la vuelta y respiré aún otra vez al ver que solo el bosque me devolvía la mirada. Último empujón.

Diez años después, veo que contarlo no era el problema. No me faltan las palabras, pero sí los significados completos. Por eso recurro a las metáforas: en su asimetría entre lo figurado y lo real me permiten acercarme a lo que ocurrió (aunque no penetrarlo), a lo que sentí.

Entonces no se lo conté a nadie. *¿Qué haces aquí?*, me preguntó Dani, distraído. *He pensado que será mejor esperar juntos*, respondí. Los demás no tardaron mucho. Antes de que apareciera yo, Dani había conseguido unas rayas de cobertura y había hablado con ellos. Llegaron en el coche alquilado, con un bidón de gasolina. Me mantuve al margen de los quehaceres prácticos. No sé si estarían contentos de vernos, o contrariados por el cambio de planes (se nos había hecho tarde para ir a ver no sé qué yacimiento; habiendo estado yo a punto

de convertirme en una ruina, poco me importaban los restos de otros, por muy cuna de la civilización que fueran). Cuando Dani me preguntó si quería seguir yendo con él o prefería volver en coche, no contesté: me puse el casco y me subí.

El miedo que sentí en Naxos fue y es constitutivo. Por eso se me hizo demasiado familiar. Como el de Mendieta, como el de Nelson y su madre, o el de Segato en Juárez, cuando escribe que *el miedo constante que sentí durante cada día y cada noche de la semana que allí estuve me acompañan hasta hoy*. El miedo es un síntoma de nuestra conciencia, la certeza de sabernos expuestas a la violencia. Sin este miedo no existiríamos, o permaneceríamos ajenas al hecho de existir —inconscientes de nuestra existencia, incapaces de reconocernos—, que viene a ser lo mismo.

No se puede ser mujer sin tener miedo, no se puede ser negra sin tener miedo, no se puede ser queer sin tener miedo. Es algo que no podemos hacer desaparecer.

O la mujer es pasiva; o no existe, escribe Hélène Cixous. En el modelo de oposiciones que ha regido tradicionalmente la *cuestión de la diferencia sexual* existe una fórmula primaria, una oposición nuclear de la que germinan las demás: Actividad vs. Pasividad. Sobre esta premisa se conjugan las demás oposiciones (Hombre vs. Mujer, Autor vs. Obra) y se articula una relación de poder que convierte el dualismo en jerarquía.

Es decir: Hombre > Mujer, porque Hombre = Actividad y Mujer = Pasividad.

También: Autor > Obra, porque Autor = Actividad y Obra = Pasividad.

Y, por supuesto: Hombre = Autor y Mujer = Obra (del Hombre).

La afirmación de Cixous es reveladora porque indica una doble verdad que se cuece en el núcleo de la condición femenina. Una primera lectura indica que, para existir, la Mujer debe aceptar la Pasividad. Es una interpretación acertada, pero no completa, y su completitud depende de una paradoja. El proceso subjetivo de la Mujer (ese «llegar a ser») está constantemente acotado por coacciones

y ultimátums en los que la capacidad de elegir del sujeto es escasa o nula. Sin embargo, el enunciado «pasividad o inexistencia» no es una condición, no tiene voluntad conminatoria, ni pretende colocar a la Mujer ante una encrucijada. No la obliga a tomar una decisión porque la supuesta disyuntiva («o una o la otra») es falsa. La Mujer, pasiva o no, ya es inexistente.

Lo femenino se construye en torno a lo ajeno, representa a ese Otro contra el cual lo masculino se define. La dialéctica del poder está mediada por un espejo de dominación. Para hacer posible su imagen, el Sujeto necesita un reflejo negativo, aquello que Él no es. La Alteridad deviene la negación, el lado oscuro de la lógica, el reverso de la soberanía. No es tanto un vacío como el temor a un vacío.

Lo masculino necesita a su opuesto, sin el cual (la cual) no podría definir las fronteras que lo constituyen. Lo necesita, sí, pero también lo teme. Teme, por ejemplo, que la negación le absorba, que lo desconocido le contamine, que el falso espejo le devuelva una imagen vacía de significado (teme darse cuenta de que nunca hubo Sujeto, que siempre fue una farsa). Por eso asienta a su alrededor un despliegue policial estruendoso, patrulla las fronteras que le salvan de convertirse en otra cosa (en esa cosa Otra), y lo hace con odio y con desespero.

Lo femenino, lo queer y la negritud encarnan un vacío. Dan imagen, carne, voz al terror que ronda, como un espectro, a la psique masculina.

¿Significa eso que todos los hombres cis, heteros, uno a uno y en colectivo, son unos machistas violentos? No necesariamente. O, mejor dicho: no están condenados a serlo, no siempre. Pero sí existen a través de un potencial de devenirlo. El género es un producto del pensamiento misógino, supremacista, centrado en la heterosexualidad; y la masculinidad es un aprendizaje impregnado de violencia, una orientación que sitúa al sujeto en una autopista que se dirige a la soberanía y a la supresión del Otro, de la otra. Ese objetivo está siempre ahí, clavado en el horizonte personal y social del individuo.

La reorientación, sin embargo, es una posibilidad que no se cierra, los desvíos son infinitos. Para salirse del camino marcado es necesario reconocer dónde se halla uno. Cómo ha llegado hasta allí y

cómo va a hacer para descarrilar. Dicho de otro modo, es necesario reconocer que hay algo violento en uno mismo, algo injusto, hasta cierto punto incomprensible, y es necesario también dejar de temer el vacío que vendrá cuando uno decida salirse de la carretera, mirar sin pestañear al horizonte que le esperaba y le seguirá esperando, y afirmar que no llegará nunca a él, que se perderá en derroteros y laberintos, sin más mapa que el que pueda improvisar con esas otras y otros con quienes se encuentre. El vacío no es un lugar deshabitado, sino lleno de espectros.

Mujeres, maricas y demás alteridades: somos fantasmas.

¿Fantasmas? ¿Acaso seguimos atrapadas en las mismas metáforas de siempre? ¿Existencia a medias, embrujo etéreo, criaturas sobrehumanas, que es otra forma de decir inhumanas? ¿Existimos porque un despojo de fragilidad masculina vive acojonado de nuestra estampa? ¿La costilla de Adán, otra vez? Quién sabe, igual sí. Puede que toda tentativa de usar el lenguaje a nuestro favor esté perdida de antemano, por mucho que intentemos llevarla a un punto de inflexión, o ruptura. O puede que nada empiece donde parece, que no haya inicio ni resolución.

Es el miedo el que hace al fantasma y no al revés. Sí. Pero no es menos cierto que el Sujeto no antecede al miedo. No va primero el Hombre y luego el Miedo y aún luego, en tercer lugar, como producto de la suma de los dos primeros factores, el Fantasma. El Miedo es el origen: del Miedo nace el Sujeto, un Sujeto acobardado e hipocondríaco, que, en delirios y alucinaciones, invoca a los Fantasmas. Los invoca, pero no los crea. Ya estaban (estábamos) allí. Allí: el vacío, la nada, el principio y el final.

El problema, una vez más, es el orden en que contamos las historias.

Solo el Miedo precede y sucede. Solo el Miedo perdura.

Digo lo femenino y apelo a lo queer, digo lo queer y pienso en lo femenino. No es simetría, es vínculo. Uno y Otro, Único y Doble.

Cualquiera de los dos que excluya al otro no está completo en sí mismo. Un feminismo tránsfobo, por ejemplo, es un feminismo que niega su propio núcleo, la condición espectral de su existencia (o inexistencia). Y, por tanto, adopta mediante una mímica cobarde los comportamientos paranoicos de lo masculino. Rechaza la alteridad, aquello que asegura no ser (a saber: *somos mujeres de verdad, no como esos señores con falda*) y se construye en torno al temor que ese opuesto imaginado le provoca.

Este feminismo (*sic*) absorbe el poder de la norma o, mejor dicho, accede a ser absorbido por él. Se apropia de una inteligibilidad cruel: se nombra a sí mismo a través de la violencia, recibe bonificaciones sociales, el beneplácito condescendiente de la soberanía masculina, que lo acepta en tanto que identidad legítima. No supone ninguna molestia, pues su potencial desfigurador (la temible negación de lo femenino) está contenido, neutralizado por su nueva pose de matón.

Esa «mujer de verdad» que el feminismo tránsfobo impone como sujeto único de lo femenino se entiende como un ideal puro y en peligro, acosado por una amenaza queer —fantasmal y terrorista— que ronda sin cesar las fronteras de la pureza, y las aterroriza.

Sin embargo, es evidente que poco tiene que ver la «mujer de verdad» con el feminismo. Reflejo inmóvil del más recalcitrante esencialismo biológico, categorización de los absolutos, falsas encrucijadas sin potestad propia. La «mujer de verdad» es una ficción pasiva, cómplice y verduga de otras.

Por otra parte, seamos realistas: a ojos del Hombre, ninguna Mujer deja de serlo por mucha mímica patriarcal que haga.

No es todo. Además de romper el vínculo imprescindible entre lo femenino, lo queer y lo espectral, el feminismo tránsfobo pierde también su capacidad de expresión. Entra en el discurso del poder, sí, pero a costa de renunciar al habla particular de quienes viven en la existencia y la inexistencia a la vez.

No hay invención posible —escribe Cixous—*, ya sea filosófica o poética, sin que el sujeto inventor no sea abundantemente rico de lo otro, de lo diverso … no hay poesía, no hay ficción sin que una cierta homosexualidad (juego, pues, de la bisexualidad) obre en mí como cristalización de mis ultrasubjetividades.*

Es decir: la peor falta es la de imaginación.

La resistencia es ética y es estética. Existir en los límites de la inexistencia es una labor creativa, productiva, que inventa códigos «otros», no por fuera del lenguaje, sino entre sus vértebras. Verdades cubiertas de metáfora, enterradas bajo capas de dobles sentidos, ironía e irreverencia. *Terrorismo sexual*, le respondí a mi editora cuando me preguntó cómo escribiría el final de mi recuerdo si pudiera volver, si hiciera viajar a mi *alter ego* literario y la colocara de nuevo en ese arcén. No me preguntó a qué me refería. Solo dijo: *Estoy deseando leerlo*.

Hélène Cixous: *Hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del otro*.

No sé cómo se vuelve a la X, pero sé que habrá un coche y habrá un arma, y que ambos serán míos. Sacaré el lanzallamas del maletero mientras mi amiga enseña los dientes detrás de mí.

Susi Perro coexiste con Fresita. También con Minerva, con Cora, con Ruth «*lady queen*», con Julia y Nadia, con Piedad y varias más. Cada una pertenece a una historia, la suma de todas es el libro de relatos que escribo en paralelo a este texto. Como un parto de gemelos, uno precede al otro (los relatos están casi terminados mientras la trenza sigue tejiéndose), pero la existencia de ambos está ligada de una forma casi condicionante.

Escribir a Susi Perro y compañía es también una forma de dar vueltas sobre un único eje, pero las tangentes que surgen del merodeo son imprevisibles. Cuando yo recorro en medios círculos mi X, lo hago como quien cede al impulso nervioso —una forma de soltar el exceso que no puedo poner en palabras, dar rodeos es ya una huida—, pero las protagonistas de mis relatos avanzan a paso firme y ven los tropiezos desde una distancia tibia, casi burlona. Se enfrentan al campo a través como si dijeran: allí donde piso hay camino, que me siga quien quiera.

(Como dice Maggie Nelson, *transformarme a mí misma o a mi material en un objeto estético*. Esquivar el *sordo enmudecimiento*. Atravesarlo, dejarlo atrás. No dejar de *recordar y formular*.)

La escritura perfora los tics y los temblores: desnuda la vacilación. El lenguaje es para Barthes *inmediatamente asertivo*, aunque la autora no siempre lo sea. Susi Perro, Fresita, Minerva y las demás son mucho más certeras, tajantes y rabiosas que quien las narra. A través de su existencia artificial me reescribo con un aplomo desconocido. Me permito los temblores, luego los veo convertirse en otra cosa.

Mis personajes no están vivas, pero tampoco están muertas. Son ficciones, metáforas, y, como tales, existen en el hueco que se abre entre lo real y lo figurado. No me atrevería a decir que ese lugar simplemente no existe. Tampoco me atrevería a decir que su asertividad es pura quimera, ni que su impacto está relegado al campo de la ficción.

La autoría del ensayo es una autoría fijada en lo supuestamente real, en el terreno vacilante de un Yo que se pretende invisible. La proyección fantasmal del autor planea sobre el conocimiento (en el mejor de los casos, reflexiones propias; en el peor, regurgitaciones) que se esfuerza en diseminar de forma «objetiva». Objetiva: una trampa o una ingenuidad. La objetividad anhela la ausencia del Yo y el ascenso de un Total, Absoluto, Universal; pero el Yo no se va a ninguna parte, existe de forma solapada, en una falsa negación que extiende su sombra sobre el territorio textual.

La ficción, por el contrario, acepta la disolución de las fronteras entre uno y otro: lo real y lo figurado, la vacilación y la asertividad, el autor y el personaje. La autoría del ensayo tiene mucho que aprender de la escritura de la ficción, y probablemente por eso invoco a Susi Perro *et al.*, para que me acompañen en mi vuelta al arcén y me insuflen un poco de tibieza, y otro poco de temeridad. *Voy adonde me sale del coño*, diría cualquiera de ellas: *Que me siga quien quiera*.

A Chéjov se le atribuye un principio elemental de la composición narrativa: si una historia empieza con un clavo en la pared, al final el protagonista debe acabar colgándose de él. Hay quien prefiere sustituir al protagonista por un cuadro (descafeinado). Aunque es más popular la versión en que Chéjov habla de una pistola: si en el primer acto hay un arma cargada, en el último acto debe dispararse.

El mensaje es parecido, no equivalente, claro, pues no es lo

mismo colgar a un personaje de una pared que hacerle usar un arma de fuego. Siempre he preferido la primera opción, por lo absurdo de figurarme la secuencia de movimientos que preceden al colgamiento, y que me tendrían a mí (autora y obra a la vez, *à la* Mendieta) como ejecutora. Agarraría al personaje en cuestión por las solapas de la chaqueta y lo levantaría un par de palmos del suelo. Parte de la comicidad reside en la disparidad de tamaños: a él siempre me lo imagino mucho más grande que yo. Supongo que abandonaría la escena sin mirar atrás, dejándolo suspendido y dócil, como los gatitos cuando los agarran del cogote.

Por el contrario, las pistolas me aburren. Solo se puede hacer con ellas una cosa. (Falta de imaginación.)

El clavo es una X, cada personaje orbita en torno al suyo. Susi Perro y las demás tienen cada una su arcén, su clavo, e incluso su rifle. Pero aunque son personajes, también son desdoblamientos de mi voluntad. Nunca colgaría a ninguna de ellas de un clavo, pero haría la vista gorda si quisieran colgar a alguien.

Vista gorda: reírme con los ojos cerrados.

El miedo no es solo un síntoma de la conciencia, sino también, más concretamente, de la imaginación. Al mismo tiempo, conciencia e imaginación son elementos proporcionales: cuanto más se desarrolla una, más profunda se vuelve la otra. La imaginación, en tanto que pliegue de la conciencia y origen del miedo, es también una fuente de resistencia. El único espacio real de subversión.

Cuando camino sola de noche y a mi alrededor no hay nadie más, siento una ambivalencia parecida a la que sienten tantas otras mujeres en la misma situación. Pasear por las calles de una ciudad desierta, en una oscuridad que nunca es total, pero sí suficiente, es algo parecido a la plenitud. La soledad, también suficiente aunque rara vez absoluta, ensaya una realidad paralela, y en ella se conjuga el embrujo de la omnisciencia. Surge *una curiosa consonancia entre el paisaje interno y el externo*, escribe Rebecca Solnit, pues de alguna manera es cierto que *la mente es también una especie de paisaje y que caminar es un modo de atravesarlo*. Ninguna interrupción que limite la presencia del Yo, nadie

que me devuelva la mirada. La ciudad parece fundirse con el cuerpo y existir a cada paso que doy. El mundo empieza y termina en los segundos que van desde que el pie pierde suelo, se adelanta y vuelve a pisar. Es una sensación narcisista: la promesa de la visión infinita y de la eterna inmunidad.

Un diálogo egocéntrico entre lo inmenso y lo particular que nos coloca momentáneamente en un primer y único plano. El Yo no se enfrenta a lo ajeno, sino que se deja mecer; resbalan ambas, propiedad y alteridad, por la pendiente inconclusa (parece que no termine nunca) de la noche.

Sarah Everard murió la noche del 3 de marzo de 2021, en Londres. La asesinó un policía fuera de servicio. Una semana después, los equipos forenses que investigaban la desaparición encontraron sus restos en una bolsa. La identificaron por sus implantes dentales. Las vigilias de protesta empezaron a los pocos días: la ciudad convertida en herida, las velas arañando la noche, miles de mujeres tejiendo el luto que nunca acaba. Y la policía cargando contra ellas. Empujándolas, inmovilizándolas, recordándoles que la noche no es suya, que la calle no les pertenece, que deben quedarse en casa.

La noche de su asesinato, Everard cruzaba Londres a pie. Caminar no es solo desplazarse, es adueñarse de un espacio, de un tiempo, de un pedazo de realidad. Adueñarse de la libertad y la contingencia a la que se expone el cuerpo, afirmando así una identidad propia y la capacidad de defenderla ante el mundo. Caminar ha ocupado un lugar destacado en nuestra tradición filosófica y nuestra historia política: desde la escuela peripatética hasta las marchas de Selma a Montgomery. Más que un acto físico, es una práctica llena de significado. Y, a menudo, de obstáculos. ¿Quién puede adentrarse en ciertos espacios? ¿Dónde acaba la ciudad y empieza el laberinto?

Si caminar es resistencia, placer y conocimiento, también es privilegio. Privilegio de aquellos que no ven en el caminar una promesa de violencia. La muerte de Everard no fue solo el resultado de una casualidad trágica, que también, sino sobre todo de un patrón sistemático. A ninguna mujer que camine sola de noche le es ajeno el riesgo, por remoto que sea o parezca. La conciencia de que estamos expuestas a la violencia es constante, aunque la desafiemos, aunque

aprendamos a ignorarla.

Podemos llamarlo vulnerabilidad o precariedad o simplemente miedo. Un terror lúcido, aunque a menudo inconsciente, a morir. La muerte está presente cuando trazamos rutas nocturnas, cuando impostamos una conversación telefónica, cuando nos despedimos de una amiga con un «escríbeme cuando llegues»; está ahí cuando nos sentimos culpables por cruzar la ciudad sin más compañía que nuestros pensamientos, también cuando nos resignamos a caminar escoltadas, negándonos el placer de sentirnos completas en nuestra soledad.

Rebecca Solnit: *Todas las cosas malas que les pasaban a las otras mujeres porque eran mujeres podían ocurrirte a ti por ser mujer. Aunque no te mataran, mataban algo de ti: tu sensación de libertad, de igualdad, de confianza en ti misma.*

Al final de ese verano de hace casi diez años, apenas dos meses después de que «lo que pudo haber ocurrido» no ocurriera, me marché a estudiar al Reino Unido. Me matriculé en la Universidad de Liverpool, en el noroeste de Inglaterra, y encontré habitación cerca de Penny Lane. Tardé un tiempo en cogerle gusto al cambio. Choque cultural y demás. La flema británica cuesta de primeras; luego resulta tremendamente útil (distancia literaria, sonrisa irónica mientras el arcén arde bajo el chorro del lanzallamas). Cuando llegó, mi amor por los edificios de ladrillo rojo y los atardeceres septentrionales fue irreversible.

La casa en la que vivía estaba algo apartada del barrio estudiantil. Había que pasar por debajo de un puente, sortear varios cruces solitarios y rodear un parque para llegar a la zona donde vivían mis amigos. Tardaba menos de día: en vez de rodear el parque, lo atravesaba. Pero por muy deseosa que estuviera yo en esa época por demostrar mi superioridad y mi arrojo (arrojo: que no le temía a la noche; superioridad: que los hombres del bate no me quitaron nada), incluso entonces sabía que pocas cosas delatan la falta de sentido común como meterse en un parque sin luz pasada la medianoche.

Prefería andar a tomar el bus. El bofetón del frío me atemperaba las ideas al salir de los *pubs*. Andaba a la ida y andaba a la vuelta, y no había paseo que no disfrutara. Parte de mi gusto por caminar era

precisamente el enfrentamiento irresponsable que libraba contra mi propia debilidad, sobreexposición, o (aunque lo negara) contra mi propio miedo. Entonces no lo entendí, pero a pesar de mis esfuerzos el miedo no desaparecía. Creía exorcizarlo al caminar y al demostrarme, noche tras noche, que nada malo ocurría, que yo estaba por encima. Pero era el miedo lo que me empujaba a reconocer mi superioridad, siempre el miedo, detrás de todo y por encima de mí.

Reconocer mi superioridad: impostarla. Intentar que no mataran en mí esa *sensación de libertad, de igualdad, de confianza en [mí] misma.*

Una imagen sin definir caminaba detrás de mí, cosida a mis talones como una sombra. Y si cierro los ojos y evoco esos paisajes de ladrillo y claror crepuscular, recordaré también una ingenuidad pasada, la de creer que la vulnerabilidad dependía de una decisión, que todavía era posible admirar las siluetas negras de los árboles a contraluz, recortadas sobre paredes rojas en las últimas horas del día, y no ver en ellas más que eso: sombras obedientes, supeditadas a objetos reales.

Cuando lo recuerdo ahora, lo veo con mayor claridad. El miedo es una imagen vacía, o, mejor dicho, la imagen de un vacío (colmada de significado, la imagen; colmado también, a pesar de todo, el vacío) que amenaza con aspirarlo todo.

Peggy Phelan: *Pasado el horizonte del deseo y del amor, lo que nos falta en esta vida es una imagen de nuestra propia muerte*.

Lo nuestro es un temer invisible, un figurar sin cuerpo. La muerte no afloja, pero tampoco se muestra.

De todas las disciplinas artísticas, escribe Peggy Phelan, *posiblemente la fotografía sea el mejor medio que tenemos para responder a la incesante temporalidad del duelo*.

Phelan recurre a la obra de Francesca Woodman para probar estas palabras, para ilustrar el diálogo que se urde entre el arte y la muerte. Las fotografías de Woodman nos llegan arropadas por el mito ambiguo de las suicidas: se tiró por la ventana de su apartamento en el East Side de Nueva York a los veintidós años, dejando un corpus artístico abundante, pero incipiente, del que todavía habría cabido

esperar nuevos giros e intenciones. La muerte de la artista tiñó su obra y las interpretaciones que se han hecho de ella, como si enterrado en sus fotografías se encontrara ya el germen del malestar, un anhelo de inexistencia. Profecía autocumplida.

El trabajo de Woodman suele enmarcarse dentro de un conjunto de corrientes, propuestas e innovaciones artísticas que, en las últimas tres décadas del siglo pasado, se desarrollaron junto con el fervor creativo y reivindicativo de los movimientos feministas. Pero, dejando a un lado el contexto colectivo y las etiquetas que críticos e historiadores puedan hacer valer, Phelan encuentra en las imágenes de Woodman una forma de melancolía particular: *Lo que distingue el trabajo de Woodman de otras obras feministas de los setenta es su preocupación por la desaparición y la muerte dentro del campo visual.*

Características por sus tonos grises, sombras y figuras borrosas, las fotografías de Woodman interpelan la mirada del público con una fuerza difícil de encajar. Parecen querer llevar al límite los códigos de la representación. Una amenaza y una promesa: *pharmakon*, ambas en el mismo frasco.

En *Untitled, Boulder, Colorado, 1972-75*, la firma espectral de Woodman se distingue con claridad. El cuerpo borroso de la artista gatea agazapada por la abertura de una lápida. Es una silueta sin rostro, desnuda. La textura granulosa le profiere un halo de fugacidad, como si estuviera a punto de desintegrarse. Un ser incierto capturado en el momento exacto en que cruza el umbral entre la vida y la muerte.

Por el contrario, la solidez de la piedra, que se mantiene inmóvil y nítida frente al cuerpo desenfocado, crea un conflicto no resuelto entre dos fuerzas opuestas. A un lado, la permanencia; al otro, la caducidad. La fotografía enmarca el recuerdo de un acontecimiento que aún no ha acabado. Memoria y materia coexisten por un breve instante.

En *Untitled, Providence, Rhode Island, 1975-78*, la pugna se repite: dos figuras contrapuestas que comparten tiempo y lugar. Una mujer yace en la playa, su cuerpo inerte reposa en una postura poco natural. Recuerda a la caída de un objeto abandonado a la gravedad. Aun sin rastro de rigidez, la intención es inequívoca. Un cuerpo sin vida, tendido a orillas del mar y, junto a él, dos lirios blancos.

Frente a la mujer caída, se encuentra otra mujer, de pie, inmóvil.

Sujeta un espejo tras el que se oculta. La inclinación del reflejo es perfecta: en lugar del rostro de la viva, vemos el de la muerta. En una simetría falsa, la fotografía muestra el diálogo imposible entre ambas: la viva y la muerta; el cuerpo y el espectro; la mirada y el espejo.

Las fotografías de Woodman expresan un doble deseo, escribe Phelan, *de habitar y de escapar de los límites de lo visible*.

El reino visual es insuficiente, también el lenguaje. La ausencia se nos escapa. Como hace Jarman en *Blue*, Woodman profundiza en esta falta: la imposibilidad de imaginar —y representar— nuestra propia muerte. Y, a la vez, la imperiosa necesidad de seguir intentándolo. De poner en imágenes y en palabras el terror, el vacío, la conciencia inescapable de que la muerte nos sigue a cada paso, habla con nuestra voz y pesa en nuestros gestos.

Ambos, Jarman y Woodman, buscan un retrato imposible, perdido de antemano y ausente por definición. Pero Woodman prueba algo distinto: en sus fotografías existe un claro desplazamiento, una intención de proyectar su muerte en escenas suplementarias. Las mujeres o fantasmas de *Untitled, Boulder* y *Untitled, Providence* hacen de cuerpos (¿cadáveres?) suplentes, sobre los que la autora ensaya la ausencia que imagina.

La obra de Woodman despliega un archivo de duelos anticipados, hogar fugaz o matriz imposible, interminable, donde los espectros luchan por permanecer en el campo de lo real y, a la vez, por escapar de él, sin decidirse.

Yonder, en inglés. Difícil traducción. Tal vez: «lontananza». En pintura, la parte más alejada de un cuadro, aquellos elementos que permanecen en los márgenes de la composición. O bien, lugar que queda en el horizonte, situado justo en el límite entre poder distinguirse o desaparecer.

Pero para Siri Hustvedt, *yonder* es un espacio entre espacios: ni *here* («aquí») ni *there* («allí»). Un punto que puede divisarse, pero no alcanzarse, pues cualquier desplazamiento que se haga en su dirección es proporcional a la distancia que *yonder* recupera: se aleja en cuanto nos acercamos.

La X es *yonder*. Doy rodeos entre dos mundos. No la pierdo de vista.

Desde aquí vi lo que sucedió y lloré. Traducido del inglés: *From Here I Saw What Happened and I Cried*. Es el título de una de las obras más crudas de la artista Carrie Mae Weems. Cruda, sí, pero también lúcida, visionaria y resuelta a ir más allá, a llevar tanto a la obra como a su espectador a un lugar nuevo —ese *Here*, «aquí»— desde el que ensayar otras maneras de mirar la violencia e imaginar la reparación.

From Here I Saw What Happened and I Cried es una serie de treinta y dos imágenes. La mayoría de ellas son fotografías antiguas, que la artista encontró en archivos y que posteriormente alteró —las tiñó, recortó, encuadró, insertó texto sobre ellas— y volvió a fotografiar. Las imágenes pertenecen a un estudio eugenésico realizado a mediados del siglo XIX y muestran a personas esclavizadas, fotografiadas como sujetos de la investigación. Los antropólogos pretendían demostrar, mediante el uso de la fotografía como herramienta de estudio científico, la inferioridad humana de los retratados, que sería visible, según ellos, en sus rasgos fisionómicos.

Cuando Weems rescata estos retratos, en la década de 1990, lo hace en un contexto social en que el significado de las imágenes ha cambiado. Cuando menos, la interpretación que se hace de ellas. Ya no son entendidas como las entendieron quienes las dispararon: las presunciones racistas de los antropólogos han quedado desfasadas, así como el orden de dominación social del sistema esclavista. La intención original de las fotografías, pues, se ha perdido en el tiempo.

Y, sin embargo, algo queda de ese terrible pasado en ellas: un legado de violencia y deshumanización, la complicidad de la antropología y la academia en la consolidación de la esclavitud, un presente lastrado por el supremacismo blanco. Pero en los retratos permanece también, escribe Claire Raymond, el rastro de una insubordinación silenciosa, *la insistencia en reclamar una humanidad propia todavía brilla en los ojos de los humillados objetos de estudio.* Weems se convierte en testigo de su resistencia al volver a fotografiarlos.

La fotografía conjuga el tiempo y la ausencia con una elocuencia única. Es un arte espectral, pues todo disparo congela la realidad y produce un objeto pretérito. Incluso aunque pase apenas un segundo de la fotografía, y tanto retratado como fotógrafo sigan en la misma

posición, la imagen resultante es ya una misiva de otro mundo. Un instante irrepetible, que sucedió porque así lo atestigua la prueba visual, pero al que jamás se podrá retornar. Algo de este diálogo entre lo que es y lo que fue y nunca podrá ser de nuevo queda atrapado en la imagen, en su textura misteriosa que habrá de reemplazar todo recuerdo. La memoria y la fotografía no pelean, se fusionan. Así les hablaremos a los muertos, cuando estos nos dejen: a través de sus retratos.

Y así nos hablarán ellas, nuestras muertas. Entenderlas es casi imposible, pero atenderlas es una obligación. Solo necesitamos prestar atención, de vez en cuando, a los inventivos experimentos de traducción que algunas vivas, como Weems, logran improvisar.

De las treinta y dos piezas que componen la serie, treinta de ellas están teñidas de rojo. Sobre las imágenes, Weems inscribe epitafios (tal vez conjuros) que dialogan con los rostros a los que parecen describir, y que obligan al espectador a prestarles una atención especial, aguda, determinada a no perderse nada. *Te convertiste en un perfil científico*, reza la inscripción sobre la primera imagen, una mujer que posa de lado, desnuda, con la mandíbula apretada. *En una especie negroide*, afirma la siguiente imagen, atravesando el torso, también desnudo, de un hombre con el pelo cano y las costillas marcadas. *En un debate científico*, esta vez es un hombre más joven. *En un sujeto fotográfico*, otra mujer, no aprieta la mandíbula, pero frunce los labios.

Casa, una mujer joven, ahora vestida. *Patio*, mujer con sombrero. *Campo*, esta lleva un pañuelo en la cabeza. *Cocina*, pelo recogido en un moño, y lo que parece un delantal.

Te convertiste en un susurro, en un símbolo de poderosa travesía, y con el sudor de tu frente trabajaste por ti mismo, por tu familia y por los demás.

Tomaste por tus nombres Esperanza y Humildad.

Algunos dijeron que eras la viva imagen del mal.

Te convertiste en una burla.

En cualquier cosa menos en lo que eras, ¡ja!

De los ríos profundos brotaron mulatos, eso sí, mestizos de todo tipo, ¡ja!, por todas partes.

Las inscripciones abren un cauce paralelo de interpretación, otra capa de lectura que no se separa de las imágenes, pero les permite

interpelar al espectador desde otro lugar (escapar de la humillación, contar otra historia). Como si a pesar de la brutalidad de los textos, de la insoportable degradación que enuncian, hubiera espacio para la ironía. Como si un destello de rebeldía o de insolencia, de insurrección, tal vez, centelleara en los ojos de los muertos. Como si fueran ellos, ellas, quienes pronunciaran con voz firme y tono ácido lo impronunciable, y nos obligaran a ser testigos del horror y de la verdad.

¿Son víctimas? ¿O todo lo contrario? No verdugos, no exactamente. Tal vez vengadores, pero en cualquier caso libres (tras su muerte, la libertad que no tuvieron en vida) y tajantemente ingobernables.

Carrie Mae Weems: *¿Cómo organizo el material? ¿Cómo lo transformo y lo convierto en algo más de lo que se supone que debe ser? Si puedes añadir a la obra un nuevo nivel de crítica, proyección y cuestionamiento, entonces creo que la sitúas en un nuevo espacio de análisis y de posibilidad.*

Este nuevo espacio se constituye mediante el conjuro de Weems, mediante este ejercicio de invocación y ventriloquía en el que las voces perdidas de los muertos encuentran un canal para viajar al presente. El espectador no puede contemplar y olvidar, la distancia que separa obra de público se desmorona bajo el peso de las ausencias que cobran forma, penetran en la conciencia de quien las observa y le embrujan la imaginación. *Haunted.*

Como Beloved, los espectros devienen carne a través de la palabra.

Visito una retrospectiva de Carrie Mae Weems en Barcelona. *From Here I Saw What Happened and I Cried* está incluida en la exposición. Es invierno, pero no hace frío y faltan pocas semanas para que empiece a escribir este texto, aunque entonces lo gesto sin saberlo. Salgo dos horas después, pero pasan meses y sigo sin poder olvidar los rostros infusionados en rojo, las inscripciones (ya no sé si conjuros, vindicaciones o amenazas), y las dos piezas que sobresalen del resto, dos retratos que contienen a los otros treinta, uno encabezando la serie y el otro a la cola. Son dos imágenes luminosas, teñidas de un azul grisáceo, sosegado y apacible. Parecen dos, pero son una: la

misma fotografía girada, de manera que la primera muestra el perfil de una mujer mirando hacia la derecha, mientras que la segunda muestra a la misma mujer, mirando en dirección opuesta. Entre ambas, las treinta fotografías de sangre.

Las dos mujeres azules (dos, que son una) pertenecen a la fotografía *Nobosodrou, Femme Mangbetu*, tomada en 1925. El pueblo mangbetu, originario del nordeste de África, se asentó durante el siglo XIX en distintos territorios de lo que ahora son la República Democrática del Congo y Uganda. La protagonista del retrato, Nobosodrou, era una mujer noble de la antigua provincia Oriental. Su fotografía se tomó junto con otras ocho mil imágenes en una expedición colonial, pero posteriormente destacó por encima de todas y adquirió cierta prominencia en la cultura popular. En el Renacimiento de Harlem, el perfil de Nobosodrou se convirtió a la vez en un icono de belleza afrocéntrica y en una crítica al colonialismo de la mirada europea.

Nobosodrou posa de perfil, lleva el cabello recogido en un tocado y un collar muy fino enrollado al cuello. Su expresión es relajada, segura, mira hacia delante con el mentón ligeramente elevado y la frente distendida. Parece escrudiñar el horizonte, pero no hay impaciencia en el gesto. Ni un ápice de intranquilidad. Como si lo que viese extenderse ante ella fuera una prolongación de sí misma, de su cuerpo libre y de su mirada ininterrumpida. No hay miedo ni lástima en su rostro. Tampoco dolor ni rabia. Tan solo permanencia, pétrea determinación.

El contraste con las imágenes rojas es evidente. La mujer africana observa desde su libertad el viaje infernal de los afroamericanos esclavizados. Dos realidades opuestas, pero íntimamente vinculadas, que en la narrativa visual de Weems se convierten en una suerte de antes y después superpuesto: lo que podría haber pasado y no pasó; lo que no le pasó a ella, pero sí a tantas otras; lo que ella ve y entiende y atiende.

Sobre ambas imágenes de la mujer mangbetu, estas inscripciones: *Desde aquí vi lo que sucedió*, reza la primera pieza, la que abre la serie y es sucedida por treinta rostros cautivos. *Y lloré*, reza la última.

Nobosodrou se convierte en testigo del dolor. Un testigo femenino, como señala Claire Raymond, que le permite a Weems esbozar una aproximación ética hacia el sufrimiento ajeno

(compartido, heredado). Esta aproximación ética no nace de una conciencia altruista, sino reparadora: volver la vista atrás, hacia dentro, hacia las profundidades del legado y las heridas de la negritud. Mirar sin apartar los ojos y reconocer lo que se ve. Sacar a la luz las ausencias. Dar nombre, dar vida, dar memoria.

La ética de Weems es una ética de la mirada y del duelo. Abre un enclave entre el pasado y el futuro que se extiende en ambas direcciones, como el horizonte invisible al que se dirige Nobosodrou (verá muerte, sí; destrucción, crueldad, miseria y rabia. Pero también verá a las muertas hablar y ser escuchadas, verá a los espectros recobrar espacio y conciencia, verá a todas las Beloveds de la historia, al fin, apaciguadas).

Y lloré, afirma el epitafio o conjuro. Sin embargo, la mujer mangbetu no llora. El suyo es un duelo sereno. Es un duelo consciente, que dota la ausencia de un significado colectivo. No nace del dolor inefable de la pérdida —el rojo que estalla y lo abrasa todo—, sino de la voluntad de reconocimiento y de reparación.

Eso es lo que hace Weems. En lugar de quebrarse ante la crudeza de las fotografías y apartarlas, hacer por olvidarlas, la artista las afronta. Las altera, las tiñe, las moldea, se enfrenta a la realidad para transformarla y convertirla en algo distinto a lo que estaba destinada a ser.

No puedo precisar en qué momento me asaltan las dudas. Probablemente nacieran a la vez que el texto, en ese parto que tanto me cuesta localizar o fijar en el tiempo con un alfiler. Las dudas: estar perpetuando la lógica patriarcal. Servir sin pretenderlo al imaginario que fantasea con el sufrimiento femenino y alimenta la ficción de la mujer muerta, ficción que a su vez sanciona una realidad (los feminicidios, la violencia sexual) y la exime o la relativiza o bien hace como que la deplora, pero secretamente le saca partido.

Temo que tanto escribir sobre mujeres muertas nos mate más todavía.

Como si prometieran una solución, las imágenes de Weems siguen hablándome. Ahora es verano, ha pasado más de medio año

desde que visitara la exposición y saliera horas después con una esquirla, rastro, embrujo de ellas entre el pecho y la garganta. Pero a las muertas el tiempo les da igual. Me afano en buscar en los retratos algo que me esclarezca las ideas (¿la conciencia?), lecturas paralelas entre la obra de Weems y el texto que escribo o trenzo. Encuentro un punto de fricción, un dilema parecido al que me planteo, solo que no es Weems quien lo mastica, sino sus espectadores.

¿Acaso no incurre Weems —se preguntaron algunos críticos tras visualizar la serie— en una *violación de ciertos códigos éticos, códigos que deberían obligarnos a proteger a los muertos de la humillación*?

La recepción de *From Here I Saw What Happened and I Cried* estuvo dividida entre quienes vieron en las imágenes una posibilidad de denuncia y reparación, y quienes señalaron que representar a las víctimas de nuevo como víctimas afianzaba su condena. Una revictimización que, supuestamente, avivaría el fuego de la opresión racista.

Según esta segunda lectura, la violencia de las imágenes convertiría todo acercamiento a estas en un acto de sadismo, a todo espectador en cómplice de la degradación y partícipe de la crueldad.

Pero ¿acaso es más justo el silencio? ¿Más positiva la ceguera? ¿Qué *códigos éticos* podrían proteger a los muertos de nuevos ataques? ¿Es eso posible? ¿Es un ataque lo que hace Weems, lo que hago yo? Una vez visto el dolor es imposible dejar de verlo, imposible des-ver la violencia, des-conocer el miedo. ¿Deberíamos usar el arte para crear y creer únicamente en relatos optimistas, imágenes positivas, sin sombra alguna ni turbiedad?

Para ello sería preciso realizar una escisión quirúrgica, neta, impecable, que cercenase realidad y ficción, que desoyera los alaridos que indudablemente proferirán ambas partes al ser tronchadas. Fibras de nervios, ligamentos, de cordón umbilical que aún era necesario para sobrevivir.

Aunque lográramos, desoír y cercenar, ¿qué quedaría? Imaginemos una utopía simbólica ajena al sufrimiento. Junto con el dolor, desaparecería también la imaginación, y la ironía.

Weems recurre a los muertos para acercarse a un sufrimiento multidimensional. No pretende reparar el dolor de los muertos (imposible), sino desmenuzar los procesos emocionales y representativos que siguen hiriendo a la población afrodescendiente

en el presente. El objetivo de sus fotografías no es dignificar a los retratados de una forma literal, sino abrir un espacio de lectura con significados alterados, donde los muertos puedan aparecer con nuevas vestimentas: dejar de ser *humillados objetos de estudio* y convertirse en otra cosa, en espectros, en vengadores, en metáforas cuyo propósito no sea la salvación del pasado, sino la del presente. No es su propia dignificación lo que buscan, sino la de los vivos.

Y con «dignificación» quiero decir: que podamos imaginar otro orden para las cosas.

En los análisis reprobatorios que se hacen de la obra de Weems existe un error de perspectiva: no somos los vivos quienes debemos salvar a los muertos. Es justo lo contrario.

La metáfora es el único espacio de resistencia posible cuando el discurso está secuestrado por el poder. La literalidad y la lógica están talladas a medida del imaginario dominante. Un mundo simbólico hecho para la agricultura extractivista donde A significa A y nada más que A, B solo podrá ser B, y C nada que no sea C; donde la contestación es impensable y, cuando sucede, ya ha sido previamente desarticulada, absorbida en el humus empobrecido sin temor a que lo altere en lo más mínimo. Es necesario sembrar la metáfora, y el caos, para salir de allí.

Caos: terrorismo sexual, lanzallamas, o las siluetas negras de Kara Walker.

Tras terminar sus estudios de Bellas Artes, Kara Walker presentó una de sus primeras piezas, *The Means to an End: A Shadow Drama in Five Acts* (1995). Cinco composiciones de gran tamaño que muestran figuras recortadas de color negro, personas, paisajes y objetos, pegadas sobre papel blanco, simulando un teatro o juego de sombras (como indica el título). Las figuras tienen la apariencia de una ilustración infantil: siluetas delineadas y rellenadas de color negro, sin dibujar las facciones o los detalles de la vestimenta. La aparente sencillez de los trazos contrasta con el contenido de lo que representan: cada composición es un acto, o un capítulo («El principio», «La caza», «La persecución», «La inmersión» y «El final») en

una historia de acoso y captura que termina con la imagen de un hombre adulto, ataviado con sombrero alto, chaqueta y botas, nariz puntiaguda y boca minúscula, agarrando por el cuello a una niña —desnuda, una única trenza recogiéndole el pelo rizado y, en la punta, un lacito (son los detalles)—. El hombre la alza por el cuello y la eleva hasta mirarla de frente. Entre las piernas suspendidas de la niña, él coloca su rodilla.

Los personajes de *The Means to an End* están intencionadamente estereotipados, y las escenas exhiben con crudeza la violencia esclavista. Por un lado, el uso del blanco y negro, y la elección de formas poco realistas para los cuerpos, logran dar un respiro a la representación (hacer menos gráfico el sufrimiento, alejar al espectador del significado de la escena); sin embargo, la recurrencia de personajes infantiles y la carga sexual de la violencia convierten los cinco actos en escenificaciones del horror, extrañas pesadillas con envoltorio de cuento.

Pero las pesadillas, territorios del sueño y del inconsciente, tienen el inconveniente de no hacer nunca lo que se espera de ellas. Tampoco en su terror se comportan como es debido. ¿Quién no ha despertado alguna vez tras huir de algo que debería suponer benévolo? Y al revés: ¿cuántas veces nos hemos encontrado deseando aquello que bajo ningún concepto deberíamos desear? Ese es el núcleo del arte de Walker. Sus obras son pesadillas, imágenes nocturnas y pensamientos no deseados, de los que no se puede apartar la mirada: *fantasías psicosexuales* —escribe Arlene R. Keizer— *sembradas por la esclavitud americana*.

A través de sus obras, Walker explora la sexualidad, la raza, la violencia, el deseo, la fantasía, y decide acercarse a situaciones complejas, presentar escenarios ambiguos y plantear debates de difícil solución. Una de las figuras protagonistas de sus piezas es *la mujer esclavizada y violada*. Aparece en tanto que evocación de una realidad, de unas mujeres que existieron y que fueron verdaderamente esclavizadas y violadas, pero también en tanto que tropo literario, *icono conceptual*. De nuevo, metáfora. Y aquí, más claramente, «metáfora» quiere decir: máscara de muertos que permite a la mujer viva viajar en el tiempo y contar la historia con otro tono y, por vez primera, con su propia voz.

Las niñas y mujeres de sus siluetas —no solo de la serie *The*

Means to an End, sino también de otras como *The Battle of Atlanta: Being the Narrative of a Negress in the Flames of Desire— A Reconstruction* (1995), *Camptown Ladies* (1998), o *An Abbreviated Emancipation (from The Emancipation Approximation)* (2002)— ocupan posiciones de sumisión y son agredidas de formas que, en su sordidez, rayan el absurdo. Un absurdo particularmente terrible por estar vinculado a una violencia que sabemos tan real. Esta suerte de decalaje entre lo que parece una parodia de la violencia y la constatación literal de esta le da otra capa de lectura a la obra, una que nos obliga a prestarle atención durante más rato (más, seguro, del que le prestaríamos a algo cuyo significado entendemos a simple vista) y de una manera menos automática, o menos autorreferencial: dejamos a un lado las interpretaciones que traíamos preparadas y nos sometemos al discurso que la obra nos ofrece o impone.

Nos sometemos: otra manera de romper la mampara invisible que resguarda al espectador y le evita salpicarse. Las niñas violadas de Walker nos arrastran a sus cartografías del horror, a sus bromas terroríficas.

Kara Walker: *Ingenuamente, supuse que mi obra suscitaría muchas preguntas y que, dentro de la comunidad negra en particular, fomentaría el diálogo más que la diatriba.*

Si las fotografías de Weems despertaron sospechas en aquellos círculos más cercanos al decoro que a la irreverencia, más partidarios de la interpretación única que de la ambivalencia irresoluble, más cómodos con las respuestas que con las contradicciones, más éticos que estéticos (esto es, creedores de que tal división existe, de que no hay ya siempre «ética» en «estética» y que por «ética» no ven otra cosa que «moralidad», obviando así una diferencia crucial, a saber, que la moralidad es un conjunto de normas y la ética es el estudio o el desmenuzamiento de dichas normas, distante, reflexivo y con derecho al acercamiento sin compromiso, a la observación sin rencor), la indignación fue mayúscula cuando el arte de Walker ganó prominencia.

Varios artistas, académicos y críticos —especialmente de la

generación anterior a la artista— vieron en sus obras una exhibición irresponsable del sufrimiento y una perpetuación de los estereotipos racistas. Aun con todo, el reproche más contundente se dirigió en contra de un posible «goce femenino», esbozado en las escenas de dominación sexual. En efecto, Walker explora las relaciones entre esclavistas y esclavizadas desde una voluntad de cuestionamiento y no de sentencia. Su objetivo es llenar un vacío en el imaginario popular racista. La violación de mujeres esclavizadas ha sido históricamente un silencio, una imposibilidad («no es violar hacer uso de lo que uno posee»), y más impensable todavía ha sido la voluntad o agencia sexual de estas mujeres: su asertividad, placer y capacidad de decisión, o cuando menos de elección interna, de conocimiento propio, de fantasía, aunque estuviera limitada por la falta de libertad real.

La intención de Walker es adentrarse en ese terreno vedado (vaciado, en blanco) y formularse preguntas incómodas. ¿Qué clase de sexualidad, o placer, o deseo, podía existir para las mujeres esclavizadas? ¿Qué posibilidades de resistencia tendrían? ¿Habría alguna vez deseo hacia el «amo»? ¿Existiría el sexo consentido? ¿Adónde nos llevaría imaginar que la mujer violada fuera una sádica sexual en lugar de una víctima, o a la vez que una víctima? ¿Dónde quedaría la perversión? ¿Dónde la ironía, la irreverencia de darle la vuelta a la tortilla, dársela de verdad: decir cosas que hagan que todos quieran taparse los oídos, mirar al suelo, mascullar maldiciones o ruegos entre ellos?

Las representaciones de Walker, escribe Keizer, *son desconcertantes porque estas mujeres a menudo parecen consentir su violación y recibir placer en el proceso, o no dar muestras de sentir nada. Solo en raras ocasiones se resisten de forma evidente o violenta*.

La *mujer esclavizada y violada* es una realidad que sucedió y a la vez una metáfora que conduce a sus bisnietas hacia las profundidades de la herida, las guía por laberintos para los que aún no existe un lenguaje literario ni visual ni psicológico. Walker no encontrará ella sola las palabras, pero martilleará el lenguaje y la imaginación hasta que su ausencia se vuelva ensordecedora.

Querido Estúpido hipócrita de mierda,

me gustaría darte las gracias por apoderarte de los últimos

cuatro años de mi vida y elevar mis esperanzas para el futuro. Me gustaría darte las gracias por darme ropa cuando la necesitaba y comida cuando la necesitaba y por follarme hasta sacarme los sesos cuando mis sesos lo necesitaban. Espero que el tiempo que pasamos en los Barracones con mi familia durmiendo ahí mismo tan tranquila ignorando lo que procediste a hacerme —o, mejor dicho, lo que yo procedí a hacerte a ti— te haya merecido la pena, que hayas obtenido la estimulación que tanto necesitabas. Porque ahora que estoy libre de ese veneno que tú llamas Vida, esa hebra fibrosa, agria y blanca que tú llamabas Sagrada y a mí salvador, esa institución peculiar en la que nos involucramos porque no había otra alternativa a la vista, estoy PERDIDA.

La autora de esta carta, *Letter from a Black Girl* (1998), reescribe los términos de la conversación. Walker inventa un personaje femenino que narra su sexualidad, su historia, sus miedos y sus contradicciones, y que parece reírse del «Estúpido» (a la vez objeto amado y odiado), y jugar con él. La parodia se come el terreno de la interpretación. Nada de lo que dice puede entenderse de forma literal ni directa. Es un lenguaje lleno de dobleces, de ira contenida, pero también de mofa.

En un salto temporal, la *Black Girl* autora de la carta pasa del sur esclavista al presente:

Querido tramposo, idiota, Gusano,

Ahora que has olvidado cómo te gusta el café y por qué levantaste tu piadoso puño al cielo, y la razón de tu impresionante colección de Arte Africano, y la guerra que luchamos juntos, y las promesas que hiciste y las leyes que reescribimos, me he quedado aquí sola para recrear TODA MI HISTORIA sin tu ayuda, mi complemento, mi enemigo, mi opresor, mi Amor.

Walker no ofrece una reescritura idílica ni justa, no ofrece una reescritura prescriptiva ni aconsejable. No pretende anunciar «ya lo tengo, he encontrado la solución», ni decir «así es como resolvemos una herencia aterradora», ni mucho menos debemos tomar sus pullas grotescas como modelos ejemplares de conducta. Lo que hace es sembrar «caos» en los jardines del orden. Trata de imaginar (inventar, no replicar) unas voces perdidas sin imponerles una verdad desde el

presente. No es solución, sino atención lo que les brinda. Una atención llena de ambivalencia, para que no creamos que entendemos, para que no nos contentemos con un vistazo rápido, barrido superficial a otra muestra de arte experimental, a otro intento de justicia artística.

Lo moral es cómodo, y a la inercia uno se acostumbra rápido: inhibe la capacidad de respuesta. Por el contrario, la ambivalencia (la tensión entre el bien y el mal, la verdad y la mentira, la burla y el homenaje, el dolor y el deseo) hace pensar, crea conflicto para generar debate, *diálogo más que diatriba*.

En 2014, Walker presentó una de sus piezas más comentadas, una gigantesca escultura de azúcar blanco en forma de mujer negra con rasgos de caricatura racista —facciones exageradamente chatas, labios abultados, pañuelo anudado a la cabeza—, una esfinge monumental bautizada sarcásticamente como «sutileza»: *A Subtlety*. La espalda arqueada, las extremidades dobladas en el suelo, el culo expuesto con la raja bien definida, del mismo tamaño que la cabeza. Está rodeada por otras trece esculturas, estas a tamaño real, de niños semidesnudos, cabezones, hechos de melaza y resina oscura, que portan cestas para recoger la cosecha. La pieza se expuso en una antigua fábrica de azúcar.

Las respuestas a esta pieza no alcanzaron la virulencia censuradora de la década de 1990 —cuando Betye Saar llegó a decir que el arte de Walker era *repugnante y negativo y una especie de traición a los esclavos*—, pero no desapareció del todo la sombra de duda, la sonrisa tensa, o las manos a la cabeza, augurando las desgracias o los contratiempos que sin duda traería semejante representación del estereotipo racista, del chiste grabado sobre el cuerpo de una mujer negra y el de sus niños de melaza. Como escribe Nicholas Powers, *sentí curiosidad, pero también un zumbido de alerta dentro de mi cabeza*. La decepción no se hizo esperar. *Mi ansiedad aumentó cuando vi la fábrica: en la cola, casi todos eran blancos*.

Pronto, las redes sociales se llenaron de fotografías mofándose de la esfinge, *selfies* de asistentes señalándole el culo o las tetas, posando sonrientes junto a los niños, sobándoles las lisas y prominentes cabezas.

¡Estáis recreando el mismo racismo que se supone que esta obra de

arte critica!, les gritó Powers a los visitantes. Estos *bajaron sus cámaras.*

Unas semanas después de que se inaugurara la exposición, un grupo de artistas neoyorquinas organizaron un evento llamado *We Are Here* (Estamos aquí) para animar a la población racializada a reunirse en la fábrica el 22 de junio y, con su presencia, *rechazar las representaciones visuales desinformadas e insensibles que han surgido en las redes sociales [y] saturar este imaginario con imágenes e información basadas en el respeto y la reflexión.*

A Subtlety se topó con la ignorancia o el desprecio de un imaginario racista que sobrevive a los años de esclavitud, pero también suscitó respuestas sensibilizadas y llamó a la agrupación antirracista. Podría aventurarse que una y otra —violencia y resistencia— eran consecuencias intencionadas de la pieza. Walker plantó una esfinge descomunal en el centro de Brooklyn y, con ella, un acertijo: *¿Cuál es la manera correcta de mirar una obra que está tan llena de ambigüedades y de ego y de todas las otras cosas que intervienen en la construcción de una escultura monumental?*

O, lo que es lo mismo: ¿existe, acaso, una mirada ética?

Walker no da respuesta al acertijo de la esfinge, pero nos obliga a enfrentarnos a su preguntar interminable. El público, tanto como las esculturas, forman parte de la obra y del escenario de la artista (juego de marionetas). En las *selfies* descerebradas de internet podemos ver solo una perpetuación impune de la violencia, podemos ver solo la revictimización de *la mujer esclavizada y violada*, de sus hijos e hijas convertidos en resina, melaza y polvo. Pero también podemos ver una continuación del sórdido humor de las siluetas de la década de 1990.

Un terreno sembrado de caos, de deseos y represiones, de realidades descarnadas y utopías desconcertantes; sembrado de humanidad, al fin y al cabo, sugiere Walker, *el comportamiento humano es sucio y violento y desordenado y jodidamente inapropiado*.

Otro acertijo: ¿está la esfinge riéndose de todos? Por encima de las burlas y las denuncias, de la reflexión y la bobería, las *selfies* y las reprimendas, contemplando desde las alturas, desde sus once metros de azúcar y quietud, inmune a unos y a otros, con las tetas al aire y el culo en pompa, ¿acaso está ella divirtiéndose?

El terrorismo sexual de Kara Walker consiste en preguntarse qué hacer con el deseo en medio de tanta violencia. Qué hacer con el deseo, con el placer, con el sexo, con el cuerpo y la fantasía y la curiosidad. Pero no como si estos fueran un oasis de paz en medio de un mar de dolor y de miedo, ni una utopía al margen del sufrimiento, ni tampoco un antídoto o salvación o promesa de mayor libertad. El deseo no resuelve el dolor. Sería ridículo soñar con una Tierra Santa feminista donde entronar el placer para erradicar el miedo. Al contrario, Walker busca respuestas —o señala la estela que dejan ciertas preguntas al pasar, al ser disparadas y no encontrar blanco que les dé solución— entendiendo que el deseo y el dolor, el placer y el miedo, la libertad y la violencia crecen enredadas como las plantas trepadoras. No es que no deban separarse, es que hacerlo es imposible: imposible pensarlas por separado. Unas y otras se atraviesan mutuamente en nuestra configuración sexual.

El deseo ocupa un lugar inestable (o varios, todos inestables) en los discursos feministas. Las dos posiciones principales, aunque enfrentadas, tienen en común un rasgo fundamental: insisten en conjugar el deseo con la moralidad. En un caso, el deseo se equipara al Mal. En el otro, se reduce al Bien. (Las obras *psicosexuales* de Walker ponen ambas fórmulas contra las cuerdas.)

El planteamiento del Mal, a menudo llamado «antisexo» o «radical», recela del deseo y lo aborda con alarmismo. Entiende el sexo como una práctica inherentemente violenta, producto de la dominación, jerarquía y violencia patriarcal, y cree que los hombres están programados para desear la represión de las mujeres y para calentarse con su dolor. Las mujeres, a su vez, están condicionadas para someterse a su propio sufrimiento. Aunque este discurso atañe principalmente al sexo heterosexual, en muchas ocasiones trata la sexualidad queer como una extensión de lo hetero, como una réplica tácita de las dinámicas de poder heterosexuales, y a veces incluso ve en algunas prácticas queer (BDSM, posporno, poliamor, sexo en grupo, etcétera) una perversión o inmoralidad todavía mayor, que, en lugar de desarticular la violencia patriarcal, la exhibe y la exagera.

Por otro lado, los discursos «prosexo» señalan la importancia de la libertad sexual como rasgo esencial del feminismo, y reprochan a las posiciones antisexo que caigan en dinámicas de represión y

censura. Sin embargo, algunas de las derivadas prosexo que permean actualmente el escenario político conciben una libertad sexual más nominal que material (más preocupada en anunciarse que en experimentarse), y sujeta a determinadas condiciones. La más significativa: el sexo debe estar amparado bajo el imperativo del Bien. El placer femenino se convierte en un espacio de pureza moral, cuando no en una vía para la igualdad de género. Como si la sexualidad femenina fuera una garantía de bienestar absoluto, de paz y justicia colectivas. Como si la sexualidad «femenina» pudiera definirse. Como si acaso existiera de forma fija o única.

Bajo la consigna *solo sí es sí* subyace una gramática sexual basada en el consentimiento, la comunicación verbal y la plena conciencia —conocimiento, constancia— de lo que una desea. El sexo se entiende como un intercambio contractual cuya virtud es ser sano y seguro (más que, por ejemplo, divertido o misterioso, y muchísimo más que morboso) tanto en el plano psicológico como en el físico. Y, sobre todo, transparente. Las mujeres deben saber qué quieren y deben saber decirlo de forma clara y directa. Es más, deben desear saber qué quieren, y deben desear saber decirlo.

Es evidente la importancia de romper con los tabúes y con la subordinación sexual a la que se nos ha relegado a las mujeres históricamente, como es evidente también que tanto hombres como mujeres estamos sujetos a unas normas sexuales estrictas (machistas, heterocéntricas, monótonas), y que dependemos del cumplimiento de estas para existir en tanto que «hombres» y «mujeres». Pero entender el deseo como algo inherentemente «malo» o inherentemente «bueno», aun con la voluntad de erradicar la violencia sexual y articular nuevas formas de relacionarnos, nos condena a una rigidez y fiscalización (e ingenuidad) que poco tienen que ver con el pensamiento y las prácticas feministas.

Las dos visiones —Mal vs. Bien— esbozan escenarios aparentemente opuestos, pero coinciden en algo esencial: tratan el deseo como un absoluto, definido y rotundo, y como la clave para resolver una problemática social. En un caso, el deseo debe reprimirse para alcanzar la libertad. En el otro, todo lo contrario: cumplirse de una forma determinada, convertirse en una ratificación moral. En ambos, el deseo se entiende como un vehículo que conduce a los sujetos hacia ese Mal o ese Bien superiores.

El problema de estas interpretaciones es que, aunque en general parten de premisas acertadas y dirigen sus esfuerzos a causas necesarias, terminan alcanzando un punto muerto. Asientan argumentos falaces, con resultados contraproducentes, y crean escenarios de acción tremendamente aburridos. Sin variación, las mujeres existen solo en tanto que víctimas; los hombres, en tanto que agresores, y el deseo, en tanto que certeza. No hay espacio para el movimiento, ni el juego ni la reinterpretación.

Al final de la primavera de 2023, mientras escribo estas líneas y busco interlocutoras que me ayuden a formalizar intuiciones, asisto a una conferencia de Marta Segarra y Clara Serra en Barcelona acerca de la obra del marqués de Sade y de sus posibles relecturas en clave feminista. Sade es un telón de fondo —cada vez más difuso y menos presente— sobre el que Segarra y Serra proyectan reflexiones o dudas, y pronto la conversación se emancipa de su pretexto inaugural. Salgo con una sensación de ligereza o soltura mental. No quiero decir «ágil», más bien «flotante»: los pensamientos se elevan y oscilan, se mecen sobre mi cabeza. Es decir, una sensación feliz.

Segarra y Serra no están de acuerdo en todo lo que dicen, pero ambas coinciden en que el deseo es a la vez insondable y plástico. No un objeto completo ni un producto perfectamente elaborado, sino una pulsión imposible de descifrar al cien por cien. *Nunca podremos conocer realmente nuestro deseo* —afirma Segarra—*, puesto que este reside en nuestro inconsciente, y el inconsciente es siempre contradictorio*. Cualquier intento de ponerlo en palabras debe entenderse como una aproximación, juego, empresa lúdica aunque inexacta, no como una forma de esclarecimiento total. En ese sentido, y tomando el ejemplo del «solo sí es sí», Serra apunta que pensar en el deseo en clave únicamente de afirmación olvida que este *no se distribuye claramente entre el «sí» o el «no», sino que tiene que ver con lo que queda entre ambos: el «quizás», el «no lo sé», el «voy viendo»*. El deseo no pertenece al campo del «saber», sino a la iniciativa del «descubrir».

Decir que el deseo es inconsciente e incognoscible no significa que sea una fuerza superior —divina, biológica— a la que no podemos sino entregarnos y cuya inevitabilidad nos eximiría de cualquier acción (o crimen) que cometiéramos bajo su influjo. Al contrario que

en los planteamientos moralistas anteriormente expuestos, en los argumentos de Segarra y Serra el deseo no aparece como un fin preestablecido ni está supeditado a un único propósito. Más bien tiene una capacidad infinita para transformarse, desviarse y correr a la vez en direcciones contrarias.

El deseo no es un objetivo ni un objeto («Bien», «Mal», «violencia», «igualdad»), sino un impulso que se adhiere a dichos objetos y objetivos, o bien se desprende de ellos, en consonancia con unas normas y dictados concretos. Normas y dictados que, sin embargo, son insuficientes. El deseo tiene algo de *individual e intransferible* que le hace existir dentro de un contexto social sin quedar nunca completamente subyugado a este. De ahí que hablar de sexualidad femenina o masculina sea solo útil en un sentido superficial, para ilustrar las distintas formas en que los códigos de género nos educan a mujeres y a hombres, y nos tratan de orientar hacia unos u otros objetos, unos u otros anhelos.

La opacidad del deseo, la imposibilidad de entenderlo del todo, hacen que este no sea un instrumento dócil para el poder. Tampoco lo es para la resistencia. En sí, el deseo no es demasiado útil. Ni fiable. Pero en su maleabilidad y desobediencia, nos ofrece una perspectiva interesante: pensar el deseo como una aproximación personal. Un diálogo con nuestras propias fronteras. Una forma de autoconocimiento, o todo lo contrario, puesto que no se trata de saber más ni mejor quiénes somos, sino de ceder a la curiosidad de tantearnos, de inventarnos más pliegues, más recodos, más capas de profundidad, aun sin entender y aun sin aprobar lo que sea que encontremos. Reflexionar por gusto, destrabar las ideas —aligerarlas, soltarlas— y dejar que el pensamiento nos lleve con libertad.

Como el arte, el deseo no es legítimo ni literal. No justifica, no exime, no explica. Ni el arte ni el deseo son liberadores en sí mismos. No hay una verdad en ellos que nos lleve a un mundo más justo. Sin embargo, sí hay algo de liberador en su capacidad de interrupción: uno y otro logran interrumpir los ritmos y las inercias del discurso. El arte siembra la metáfora; el deseo, la fantasía.

La alteridad sexual (lo femenino, lo queer, la negritud: ese «no eres, luego no eres», lo que se desvía de la norma, lo que desvela la artificialidad de la soberanía) tiene en común una sensibilidad particular hacia la ambivalencia. Nuestro deseo se configura a partir de una fusión de miedo y placer. No podemos ignorar que la angustia y la amenaza nos condicionan, pero alejarnos de ellas es, además de imposible, algo parecido a la castración: perdemos el placer por el camino.

Algo parecido ocurre con las fantasías sexuales. Sería ingenuo afirmar que existimos (y deseamos, soñamos) al margen de los discursos que nos oprimen: no solo limitan nuestra existencia, también la canalizan en cauces concretos. Como un río, el agua existe por sí misma, pero su encauzamiento está condicionado por el entorno.

El deseo se mueve constantemente y a menudo fluye a través de discursos con los que no comulgamos sin que podamos evitarlo: deseamos cosas que, racionalmente, no querríamos desear. Y, sin embargo, este segundo deseo, este «no querer desear», es un deseo flojo, falso, un deseo sucedáneo y baratillo que no invalida ni consigue oponerse al primer y problemático deseo.

Amputarnos el deseo no es una opción, sería un acto suicida: correríamos el riesgo de amputar también la misma capacidad de desear.

Aquella que sea propensa a tener fantasías violentas, en las que la agresión sexual desempeñe un papel erotizante, es posible que se sienta culpable, o avergonzada. Y, más todavía, confundida por la asimetría entre fantasía y realidad: con casi absoluta certeza, una situación violenta vivida realmente, en la que la indefensión no fuera quimera, sino verdad, no le provocaría placer, la anularía. Ante estos sentimientos encontrados, puede hacer varias cosas. Por ejemplo, convencerse de que su fantasía es una extensión de la explotación sexual de las mujeres, del papel pasivo y cosificado que se les ha impuesto, y, por lo tanto, debe corregirla a base de argumentos racionales y de reprimendas en el plano consciente. También puede, por el contrario, decidir que su fantasía es inocua, que está al margen de la política y que lo personal debe ser únicamente personal. Hará como que no le afectan las dudas, y a veces conseguirá creer que es verdad, que realmente no le afectan, o creerá creérselo. Dedicará más esfuerzo a defender la inocencia de su fantasía que a disfrutarla y

acabará por convertirla en una cruzada. Un muermo.

Ambas reacciones son, en mi opinión, un error. No quiero decir que sean inapropiadas ni inferiores moralmente, quiero decir que erran en su concepción del deseo, de lo que pueden hacer y de lo que no. No es puramente político, tampoco puramente personal.

Una tercera vía aparece en la tensión entre las dos primeras. Nace, precisamente, de la ambivalencia: dos corrientes de acción fuertes, en oposición. La mujer propensa a las fantasías violentas puede adentrarse en la violencia imaginada y dialogar con ella. Convertirse, como Mendieta, en cuerpo y mirada, en víctima y verdugo y espectadora a la vez. El reino de la fantasía es un terreno propio, plagado de lo ajeno. Pero en él somos siempre autoras. Muchas veces no sabemos qué terminaremos imaginando, y en el proceso descubrimos nuevas formas y fuentes de deseo, pero todo ocurre siempre en un plano imaginario en el que la única regla inquebrantable es nuestra propia excitación y nuestro propio placer. No hay un Otro con el que ajustar límites ni acercamientos. No hay un mundo externo al que exponerse o del que protegerse.

El Yo que fantasea es un Yo múltiple, un Yo compuesto de fragmentos que se ponen de acuerdo para escenificar un relato y divertirse. Una suerte de elenco teatral alojado en nuestra conciencia que nos permite poner una frontera entre la realidad y la ficción, y luego jugar a dinamitarla.

La fantasía no solo es una fuente de entretenimiento, también es una práctica de consolidación y emancipación subjetiva. El Yo que fantasea entiende, mediante su fantasear, que hay una diferencia entre desear que te violen y desear imaginar que te violan. Entre desear la anulación y desear narrar la anulación, darle imágenes. Entre desear cruzar un límite y desear imaginar cómo sería cruzarlo, adónde llevaría. Si puede hablarse de libertad (término peliagudo), o más concretamente de libertad sexual (más peliagudo todavía), esta debe de residir en la capacidad de imaginar y de desear imaginar sin coacciones ni autocensuras.

Al preguntarse por el significado de las fantasías de violación, Mona Chollet se plantea hasta qué punto fantasear con la agresión es solo producto de un imaginario sexista, condena de la que no podemos escapar, o si, al contrario, puede entenderse también como una vía de escape de las mujeres, una subversión, una conjura en la que los

miedos machistas que tragamos con embudo desde que nacemos pierden su capacidad de hacernos sufrir y se convierten en herramientas a nuestra merced. Su único propósito: regalarnos un orgasmo.

Puede que de vez en cuando, escribe Chollet, *necesitemos convertirnos mentalmente en cerditas bonitas que se revuelcan alegremente en el fango de la dominación masculina, porque es demasiado agotador estar todo el tiempo intentando evitar las salpicaduras*.

Nos pasamos el día sorteando, sufriendo y enfrentándonos a los estragos cotidianos de la dominación patriarcal. La realidad es una tediosa concatenación de acoso, silenciamiento, desprecio, condescendencia y victimización. *Cabe suponer que es extenuante y que crea una tensión que, de vez en cuando, necesita relajarse*.

¿Y si, se pregunta Chollet, en realidad incorporamos escenas masoquistas a nuestras fantasías *no como un veneno que se infiltra a pesar nuestro, sino como un contraveneno*?

(*Pharmakon*, de nuevo.)

El deseo no habla un lenguaje literal ni indicativo. Las fantasías no muestran una escena que deba llevarse a cabo. Masturbarme imaginando que me inmovilizan y me violan, y al rato correrme con la sensación de haber vivido los segundos más intensos de mi vida, o estar follando con alguien y mezclar mentalmente el polvo con escenas inventadas, personas que no existen, acciones que nada tienen que ver con lo que ocurre en la realidad, no es síntoma de un inconsciente reprimido o enfermo, ni una ilustración de mis deseos reales. Que me excite imaginar la violencia no quiere decir que esté viviendo una mentira al querer tener relaciones no violentas (o con una violencia de mentira, consensuada: *hay una distancia enorme entre ser violada y pedirle a alguien que te arranque la ropa y te folle*, dice Chollet).

Ambas, violencia imaginada y realidad no violenta, coexisten y pueden llevarse de maravilla.

Los mecanismos de la fantasía se parecen más al serpentear de los sueños que a la precisión visual de las películas. No hay por qué decidirse por un arco narrativo, ni por un escenario u otro, y siempre, siempre, sin importar qué haya ocurrido ni en qué momento nos

encontremos, se puede cambiar de parecer, saltar a otra cosa, acelerar o rebobinar.

A pesar de la crudeza o la extrañeza de las imágenes que nos inventemos, sería absurdo afirmar que el Yo que fantasea pierde de vista la línea entre realidad y ficción, o que corre el riesgo de poner en peligro su vida sexual real, quedando prisionero de sus fantasías. Como sería absurdo afirmar que el Yo que lee se vuelve, al cerrar el libro, incapaz reconocer la habitación en la que se encuentra, o a la persona a la que tiene enfrente, y se pone a gritar como un loco que dónde está Heathcliff, que hace un momento estaba justo ahí, o que adónde ha ido ahora la señora Dalloway, si la fiesta está a punto de empezar.

Entender la frontera entre fantasía y realidad es clave para entender, también, las nuevas fronteras que aparecen cuando el deseo ocurre en el plano de lo real y otra persona entra en escena. Cada dimensión tiene sus códigos: en la fantasía, tenemos autoridad plena, nos expandimos sin límite, hacemos solo lo que queremos; en la realidad, nuestra autoridad dialoga con la del Otro, nos expandimos en la medida en la que el Otro también se expande, hacemos lo que queremos hacer ambos, encontrándonos en el proceso, sin traspasar ni pisotear.

No creo que fantasía y realidad estén opuestas. Más bien, creo que se alimentan. Y que en esta correspondencia o superposición el deseo esboza una posibilidad ética: el Yo se relaciona con el Otro desde el placer y la libertad. Es un Yo que sabe vincularse con sus propios deseos, que dialoga con sus múltiples caras y negocia sus fronteras, que lo hace sin someterse a la vergüenza o a la culpa o a los imperativos morales. Y se relaciona, también, desde una cierta capacidad de invención e interpretación. No pretenderá descifrar al Otro, ni esperará del Otro una comprensión inmediata y absoluta.

En el fondo, lo que el Otro diga y el Yo responda, y viceversa, no es tan importante. Importará más el espacio que creen entre ambos con gestos y con palabras, con silencios, con dobles sentidos y algunas incertidumbres, pero, sobre todo, con ganas, muchas ganas de crear.

Nuestro deseo es indócil, y también opaco. No es posible educarlo ni disciplinarlo ni explicarlo. Y, aunque lo fuera, dudo que

quisiéramos convertirnos en policías o burócratas del placer. Pero sí es posible, además de fascinante, relacionarnos con él. Abordarlo desde posiciones distintas, no con la intención de regularlo, sino con la curiosidad de ver hacia dónde nos puede llevar si seguimos su corriente y nos atrevemos a imaginar desvíos.

Es bien sabido, no obstante, que la curiosidad tiene un precio. O eso advierte la sabiduría popular. Leyendas, mitos y pesadillas heredadas. De niña, Susi Perro sabía que debía alejarse de la Innombrable y dejar de soñar con ella y con su caballo fantasmal (redoble de cascos sobre las colinas del inframundo), ceñirse a la única certeza de su clan familiar: morir por amor. Todo lo demás era fuente garantizada de sufrimiento. Un sufrimiento difuso y ambiguo que, por ende, resultaba mucho más aterrador que la facticidad absoluta de la muerte. Supo, también, años más tarde, cuando entró en ese bar, que aún estaba a tiempo de evitar el desenlace fatal de su destino: vio a la desconocida y se fijó en su tez de mármol y en su pelo negro y entendió al instante que el juego de poleas y ruedas dentadas que era el azar (así lo imaginaba) se ponía en marcha. Pudo haber dado media vuelta. Si entró y acabó pasando la noche con ella y despertando por la mañana con mala memoria y en mala postura, pero con la convicción de que volvería a elegir lo mismo si pudiera volver atrás, si le dio entonces por pensar en la Innombrable, que en un pasado indefinido había desdeñado la herencia familiar y había muerto envejecida al cabo de muchos años, no de amor, o tal vez sí, pero no enseguida, fue por una única razón: por curiosidad.

¿Le salió bien?

O, reformulando la pregunta, ¿es legítimo apelar a nuestro derecho a la curiosidad? Frente a tanta violencia y tanto sufrimiento, desiertos de frontera llenos de mujeres muertas, escobas ensangrentadas y bates de béisbol, ¿es responsable coquetear con la incertidumbre y la confusión? ¿Es frívolo querer seguir disfrutando?

(Increpación retórica, poco convincente, pero inevitable, producto de la conciencia escindida, delirante e hiperactiva que resulta de escribir sobre muertas y sobre orgasmos a la vez.)

No solo las fantasías se parecen a los sueños, también el ensayo, como género literario, es una especie de hechizo. Virginia Woolf escribe que *el único principio que lo rige es, sencillamente, que debería provocar placer. Todo en un ensayo debe estar supeditado a ese fin.* Debe envolvernos en su embrujo y no soltarnos hasta el final. Por el camino, llevarnos a los lugares más remotos, hacernos sentir todo tipo de emociones, *sobrevolar las alturas de la fantasía*, tal vez, o *sumergirnos en las profundidades del saber*, pero nunca, advierte Woolf, *nunca debemos despertar*.

Woolf habla de leer y de escribir, pero podríamos decir lo mismo de muchas otras cosas. Pensar debería provocar placer. Vivir debería provocar placer. Imaginar a las muertas de este texto salir de sus páginas, o a Susi Perro levantar a Chéjov por las solapas de su abrigo de invierno y sacudirlo un poco mientras él trata en vano de recolocarse los quevedos sobre la nariz y esboza una media sonrisa para que no se diga que no sabe tomarse a bien una broma, o a mí misma, a la que fui hace diez años, con unos *shorts* a rayas y medio cuerpo en el arcén, la otra mitad corriendo, parar en seco y darme la vuelta y ver cómo Vero le quita el seguro al maletero desde su asiento para que yo saque el lanzallamas —¡ah!— eso provoca un placer inmenso.

Kara Walker: *Hago arte para kara, para que no nos queme a todos*.

Esa «kara» es el otro cuerpo de Walker, el que habita más allá, *yonder*, y ambas, kara y Kara, saben cómo usar un lanzallamas. (Virginia Woolf también dijo que a veces escribir era una forma de no apretar el gatillo, que es lo mismo que decir: otra forma de apretar el gatillo, otro gatillo.)

Tendemos a subestimar el placer en nuestras meditaciones éticas, esto es: a subestimar su valor ético. La curiosidad no es un capricho. O tal vez sí, tal vez sea eso justamente.

A veces ocurre que me encuentro con otra mujer caminando sola, como yo, por la noche. Mi respuesta es automática, visceral. Diríase que casi instintiva. Reconozco el miedo de ella, que es hermano del mío. Cuando soy yo la que camina detrás, antes de haberse vuelto la desconocida para ver a quién pertenecen los pasos que de pronto se acercan, hago cuanto puedo por acelerar el momento del reconocimiento. Toso, carraspeo, suspiro, tal vez hablo por teléfono. Lo que se me ocurra para mandarle una señal, decirle: soy yo, que significa: soy como tú, o mejor dicho: estoy contigo, no te deseo ningún mal.

No te deseo ningún mal: te veo y me sé vista por ti.

El miedo abre una posibilidad de alianza. Yo conjugo mi miedo con el de la mujer que camina sola enfrente de mí, lo conjugo con el terror de Mendieta y las demás estudiantes de Iowa en esa primavera de 1973, con el del marica en duelo de Douglas Crimp o el de Jarman, ante el avance de la enfermedad; con el de Alessa Flores, recordando a sus compañeras asesinadas; con el de Beloved, Sethe y Denver, enredadas en una gramática de violencia y negación, buscando una salida a través de su propio bosque, de su propia X.

El miedo nos da un lenguaje común con el que reconocernos y relacionarnos. Nos sabemos enredadas en las mismas dinámicas de poder y precariedad, pero también vemos las diferencias que nos atraviesan. La distribución diferencial de violencias y privilegios nunca crea dos realidades iguales. Existen destellos de conexión, de comprensión o compasión o tal vez identificación mutua, pero son señales intermitentes y a menudo toma tiempo y voluntad querer verlas, dejarse guiar por ellas.

Las alianzas no nacen de la equivalencia ni de la proximidad, sino de las asimetrías afines. Por «afines» no quiero decir «compatibles», sino «amistosas». Son, ante todo, una cuestión de deseo y de reciprocidad.

La forma en que nos relacionamos está determinada por dos rasgos principales. Uno: somos seres radicalmente vulnerables. Todo nos afecta (somos «afectables») y todo puede herirnos. Somos mortales, caducos y estamos siempre expuestos al impacto que otros tengan en nosotros. Nuestra vulnerabilidad, o «afectabilidad», nos

hace susceptibles a experimentar dolor, miedo y violencia, pero también cariño y placer. Aquí entra en juego el segundo rasgo, aparentemente paradójico: somos seres expansivos. El Yo busca ensancharse sin límites, absorberlo todo y hacerlo suyo, convertirlo en él mismo. El encuentro con el Otro es siempre una interrupción de nuestro delirio ególatra. Su presencia acota nuestro movimiento y nos impone unas fronteras nuevas, que debemos negociar para seguir existiendo.

Negociar implica tomar una decisión. Podemos actuar de forma violenta, herir al Otro, transgredir su espacio, expandirnos a costa suya, pero también podemos elegir respetarle. *Si el dejar vivir al otro forma parte de alguna definición ética del reconocimiento* —escribe Butler —*, entonces, tal definición no se basará tanto en el conocimiento como en la aprehensión de los límites epistémicos*. Es decir: respetar las fronteras de los demás significa aceptar que hay cosas de ellos que no entenderemos nunca. La alianza no se basa en conocer al Otro, sino en aceptar que el Otro seguirá siendo, al menos en parte, un misterio para nosotros.

No es a pesar del desconocimiento, sino a consecuencia de este, que el Otro obtiene nuestro respeto, puesto que, si lográramos conocer al Otro por completo, acabaríamos absorbiendo su existencia dentro de la nuestra, en un acto de vampirismo identitario. Para poder reconocer y respetar al Otro, es necesario que parte de su alteridad siga siendo incognoscible, que un reducto de su existencia se mantenga al margen de nuestra mirada.

El reconocimiento consiste en ver al Otro, en verle como interlocutor, no como víctima ni como amenaza, pero también consiste en ver, al mismo tiempo que al Otro, el principio de su opacidad: un terreno en sombra del que no llegamos a discernir más que su linde externa. Respetarle es aceptar que no podemos verlo todo, que existir es sortear —y hacer las paces con— los límites de nuestra existencia, y que son precisamente esos límites los que nos permiten estar en contacto con el mundo. Las fronteras separan, pero también hacen posible tocarse.

Una ética relacional es una ética basada en la elección. La elección de entablar relaciones de forma pacífica, de reconocer y respetar los límites que surgen de nuestro encuentro con el Otro, de comprometernos crítica y afectivamente con el diálogo.

Sin embargo, el reconocimiento por sí solo no es suficiente. Para que este diálogo ético se materialice, es necesario que el reconocimiento pueda expresarse. Que los sujetos, afectados en su mutua colisión, sean capaces de poner en palabras, en gestos el deseo prevaleciente de no herirse. E, incluso, de quererse bien, de negociar las fronteras que inevitablemente surgen del encuentro a fin de apoyarse, de crear un espacio para ambos, en el que puedan transitar libremente. (Entendiendo por «libertad» la maximización de la vida.)

Dicho de otro modo: dos mujeres caminando solas de noche, a pocos pasos la una de la otra, cada una enfrascada en sus pensamientos, sin hacer nada por acortar ni dilatar la distancia que las separa, pero sabiendo que en cada paso resuena el eco de ambas, y que en ese redoble se doblan, también, las posibilidades de caminar, solas, cada una, sin interrupciones ni ataques.

Donde digo «ética relacional», podría decir «empatía». Dicho originalmente de quien *se apasiona internamente, expuesto a las pasiones*. Más tarde evolucionaría para designar la involucración *profunda (interna)* de un sujeto en las emociones, ideas, anhelos, posturas de otro.

Es cierto que *no se nace asesinable*, pero solo en parte. Hay una verdad sobre el sujeto —todos los sujetos— que existe al margen de los discursos políticos, al margen de la violencia sistémica y de la desigualdad social. Y es la siguiente: la muerte es una certeza para el cuerpo. Todos los cuerpos morimos y todos los cuerpos sufrimos. La vulnerabilidad es una condición innata.

Otra cosa es su repartición política: hay cuerpos que, efectivamente, mueren más que otros, colectivos que sufren más y más terriblemente, lugares que son explotados con intereses concretos.

La doble conciencia de la vulnerabilidad (a la vez vínculo transversal y base de la desigualdad) moldea el marco conceptual de una propuesta ética. La inexistencia palpita dentro de todos nosotros. Podemos aprender a ignorar u olvidar el miedo que nos causa este vacío interno (algunos lo olvidan e ignoran con más facilidad que otros), pero su eco nunca desaparece del todo. En algunos casos se

convierte en una sombra atada a los talones o en una nube tóxica que lo envuelve todo, saturando el aire de terror y dolor y resignación. En otros casos, la negación del vacío toma otras formas: violencia, egoísmo, odio hacia lo desconocido, desprecio ante la debilidad.

Una respuesta ética consistiría en aprender a reconocer este eco y en oponerse a su negación, a su canalización agresiva. Interpretarlo como el primer latido de una empatía política que no esté basada en la constatación de una simetría (tenemos el mismo miedo, por lo tanto, somos iguales), sino en la elección de un acercamiento (el miedo nos atraviesa, no sabemos si de la misma forma ni con las mismas consecuencias, ni tampoco sabemos con certeza si se trata del mismo miedo, si acaso no hay muchos miedos, infinidad de miedos, pero sabemos que queremos seguir viviendo para hacernos estas preguntas, para seguir descubriendo zonas oscuras, desconocidas, yo en ti, tú en mí, y cada uno dentro de sí mismo).

Porque la muerte y el dolor son verdades para el cuerpo, pueden convertirse en las bases de un nuevo entendimiento.

Ana Mendieta murió a los treinta y seis años. Cayó desde el trigésimo cuarto piso del edificio donde vivía con su marido, Carl Andre. *Mi esposa es artista y yo soy artista. Hemos tenido una discusión sobre que yo era más... eh... más conocido que ella, y se ha ido a la habitación, yo la he seguido y se ha tirado por la ventana*, explicó Andre atropelladamente a la operadora de la línea de emergencias. Cuando la policía llegó, se encontró con un apartamento desordenado, un marido borracho, con el rostro y los brazos llenos de arañazos, y una ventana abierta a la calle, que quedaba lejana, remota, vista desde la altura de un rascacielos de lujo (propiedad de Andre: Mendieta solo pensaba quedarse unas semanas, hasta solucionar un problema con el subarrendamiento de su apartamento. *Divorcio*, le había dicho a una amiga esa misma tarde por teléfono).

Cualquiera que se asomara desde esa ventana abierta vería, pasadas las cinco y media de la madrugada del 8 de septiembre de 1985, un cráter humano en el cemento. La última silueta de Mendieta quedó impresa sobre el tejado de un supermercado del Greenwich Village. La caída le machacó todos los huesos y órganos principales.

Carl Andre: *Es que yo soy un artista de mucho éxito y ella no lo era.*

Puede que le acabara afectando demasiado, y en ese sentido, sí, quizás la he matado yo.

Las versiones de Andre se contradijeron desde esa primera declaración. Primero afirmó que Mendieta se había arrojado por la ventana tras una fuerte discusión. Después, que se había caído accidentalmente mientras intentaba cerrarla. Se sabe que ambos habían bebido, que el matrimonio no iba bien. Pero también se sabe que el setenta y cinco por ciento del peso corporal de Mendieta quedaba por debajo del alféizar, y que la artista sufría un vértigo atroz. Habría tenido que saltar con todas sus fuerzas, o trepado con ayuda.

Otro dato: un portero que estaba en la calle esa madrugada oyó los gritos de una mujer. *No, no, no, no*.

Andre fue juzgado por asesinato y, tres años más tarde, absuelto. El juez resolvió que no había pruebas concluyentes contra el acusado, *más allá de la duda razonable*.

Durante el juicio, el abogado de Andre adujo que Mendieta tenía ideas suicidas, y señaló su obra como prueba de ello. Sacó a colación *performances* que recreaban escenas de violencia, especialmente sexual, y autorretratos en los que la artista aparecía cubierta de sangre, o bien usando sangre para dibujar en el suelo, en la pared, en la tierra. Mencionó las intervenciones de *Silueta Series*, haciendo alusiones explícitas a la voluntad autodestructiva que, según él, manifestaban. A un testigo le preguntó: *¿conoce las obras en las que usó su propio cuerpo para dejar impresiones en el suelo?*, y lo que quería decir era: profecía autocumplida. Se lo buscó.

Si bien es cierto que las circunstancias de la muerte de Mendieta no se esclarecieron nunca, la reconstrucción de los hechos, caótica y parcial, apunta a la doble verdad que atraviesa estas páginas desde el inicio. No podemos saber con certeza qué le ocurrió a Mendieta, pero lo opuesto es igual de cierto: lo sabemos demasiado bien.

Carl Andre está en el Guggenheim. ¿Dónde está Ana Mendieta?, rezaba una pancarta a las puertas del museo Guggenheim de Nueva York en 1992. Fue la primera protesta organizada en memoria de la artista. Veintitrés años más tarde, un grupo de activistas se plantó ante la galería Dia Beacon, donde se exponía una retrospectiva de la obra

de Andre. *¿Dónde está Ana Mendieta?,* repitieron, y arrojaron sangre y vísceras de pollo a las puertas del centro.

Tal vez saltó, tal vez la empujó él. De un modo u otro, la ausencia de Mendieta se ha convertido en el punto de convergencia de distintas verdades. Que la violencia sexual actúa ubicua e impunemente, que las mujeres son doblemente juzgadas de acuerdo con una moral patriarcal, que el mundo del arte sigue menospreciando a las artistas, que la denuncia de la misoginia es a menudo interpretada como síntoma de histeria femenina (véase la lectura que el abogado de Andre hizo de *Silueta Series*: ella estaba loca y se quería matar), que las muertas no desaparecen y que las vivas no pueden olvidar.

Punto de convergencia: X en un mapa. La X de Mendieta. Son dos lugares en uno. La marca que dejó su cuerpo sobre el tejado asfáltico de un supermercado de Manhattan. Pero también una X en movimiento, fantasmal, que se arranca a sí misma de la tierra y brota ahí donde la invocan quienes la reconocen. *¿Dónde está Ana Mendieta?*, y la X aparece, entre proyectiles de sangre y vísceras.

En la primavera de 2018 me encontraba estudiando Teoría Feminista en Londres. Después de tres años en Liverpool, dando forma a intuiciones, haciendo hueco a la escritura, planteándome un futuro dedicado a las palabras (y a sus silencios), había llegado a la capital con una conciencia más amplia, un vocabulario más afinado y el mismo vértigo de siempre. *Theory Saves Lives*. La teoría salva vidas. La primera vez que leí estas palabras, bordadas en el tapiz que presidía la entrada a la sala común de la facultad, las interpreté como una confirmación. El beneplácito de un ente difuso caía sobre mis hombros. Camino circular para llegar al lugar correcto. Ente difuso: yo misma, probablemente, observándome desde fuera.

Había salvado la vida una vez, pero esto era distinto. La salvación de la teoría consistía en insuflar vida a un recuerdo impenetrable. Entender qué había muerto después de la X. Eso no lo pensé entonces, aunque de algún modo lo supe.

Esa primavera, mataron a Marielle Franco en Brasil. Cuatro tiros en la cabeza, disparados desde un coche. En el ataque murió también su chófer, Anderson Pedro Gomes. La concejala y activista salía de un acto político en Río de Janeiro. Había participado en un encuentro por los derechos de las mujeres negras en el barrio de Lapa. Militante del Partido Socialismo y Libertad, símbolo de la lucha contra la corrupción y la impunidad institucional, Franco había denunciado públicamente a varios miembros de la Policía Militar por abusos de poder y violencia contra los habitantes de Acari, una de las principales favelas de la ciudad. *¿Cuántos más deben morir para que acabe esta guerra?,* escribió el día antes de su asesinato.

La investigación del crimen sigue en curso, aunque las implicaciones políticas son evidentes, como lo son los indicios que vinculan a los supuestos asesinos con los círculos del expresidente Jair Bolsonaro. *¿Quién mató a Marielle Franco?* es una pregunta que abarca mucho más que su eventual resolución: apunta al entramado de injusticia e impunidad que sigue enraizado en las instituciones del país, apunta a las políticas de silenciamiento que planean sobre la población. No son, esta injusticia y esta impunidad, estas políticas de silenciamiento, congénitas de la sociedad brasileña, sino una inflexión particular, una de las muchas conjugaciones de la *lingua franca*, como dice Segato, que es la violencia de la soberanía (sexual, racista, autoritaria, neoliberal).

Tal vez por eso, porque Franco luchaba contra una violencia transversal, y porque su muerte fue un atentado contra su cuerpo, pero también contra su lucha, las protestas prendieron en ciudades de todo el mundo. Brasil era el epicentro, el resto hacíamos eco.

Una compañera carioca de la facultad me invitó a acompañarla a la vigilia organizada frente a la embajada de Brasil en Londres. No éramos muchas. Nos superaban en número el montón de velas colocadas con esmero sobre los adoquines, que algunas de las asistentes, las más puntuales, habían ido encendiendo mientras esperaban a la multitud. Una multitud que nunca llegó. Cuando fue evidente que éramos las que éramos, que no esperábamos a nadie más, una mujer vestida de negro se adelantó y leyó con voz tomada —por la emoción, por la impotencia de no poder alzarse sobre el tráfico y los sonidos de ciudad— un manifiesto de protesta.

No hubo gritos ni enfrentamientos con la policía. Al cabo de un

rato nos desperdigamos y mi amiga caminó conmigo hacia la parada del 341 en Fleet Street.

Anduvimos en silencio, mascábamos la misma indecisión. Antes de la vigilia, ella había dicho algo sobre quemarlo todo. *Marielle presente, hoje e sempre*, entonó con tristeza al despedirnos. No sentíamos rabia ni dolor, o tal vez una mezcla de ambos, pero desbravada. Decepción, tal vez, al no haber encontrado en la vigilia un espacio de exorcismo. *Pero ¿qué esperábamos sentir?*, me pregunté mientras el bus se tambaleaba en dirección a Stoke Newington. ¿Y con qué derecho?

Puede que me molestara el decalaje que intuía fraguarse en mi conciencia, la impostura que temía estar alimentando con tanto discurso sobre resistencia feminista, y tan poca acción. (Tan poca acción: un manifiesto que llega en sordina.) Recuerdo que la palabra fue esa: «decalaje». Imaginé un surco abriéndose entre los términos «teoría» y «vida». Creí haberlo entendido todo mal. Camino circular a ninguna parte. Vueltas incompletas sobre una X. ¿Cómo va a salvar vidas este montón de ideas que se agolpan sin coherencia?

Una idea sobresalía del resto: ojalá no necesitáramos una teoría del duelo.

La primera vez que hablé sobre Naxos, ya no vivía en Inglaterra. Había vuelto a Barcelona. Habían pasado casi seis años desde el arcén y el bosque. En ese tiempo, la distancia entre lo que realmente ocurrió y lo que podría haber ocurrido se había ido estrechando. A menudo revivía el vaivén de mi cuerpo y el tic-tac pendular del bate, pero sin imágenes. No lo hacía a propósito, no se trataba simplemente de recordar, más bien la X venía a mí como arrastrada por el oleaje, un temporal que estalla sin avisar, ejecutada en gestos involuntarios. Músculos y nervios que reaccionan mecánicamente, que han aprendido la secuencia de movimientos. Me asustaba por todo. Me molestaban los ruidos fuertes y no soportaba las discusiones. Daba un respingo si oía pasos a mi espalda y procuraba andar pegada a la pared. A veces confundía gestos de cariño con amenazas, y más de una vez sentí que me faltaba el aire si alguien me abrazaba fuerte.

Un sábado por la mañana, me subí al tren de cercanías. Llegué al pueblo donde viven mis padres con cinco minutos de retraso. Mi

madre me hizo señas a lo lejos para que me diera prisa. Cuando la tuve enfrente le pregunté si podíamos esperar aún un poco más. Lo que más me costó contarle fueron las voces de mujer, esos *pobrecita, pobrecita, lo que le hicieron a su hija*, que ya no había vuelto a oír. Sentí vergüenza al repetirlo, *pobrecita, pobrecita*, como si también los hombres, el bate y el coche fueran productos de mi imaginación. Culpa, por descargar ese fardo sobre ella. ¿Para qué revolver más en el asunto? ¿Para qué llevarla a ese arcén?

Mi madre no lloró, yo sí. No había llorado nunca antes al pensar en ello, ni siquiera el día en que ocurrió, cuando Dani conducía el *quad* de vuelta al hostal y yo iba callada, observando el sol bajo sobre las colinas y viéndolo todo con una nitidez deslumbrante. Estoy viva, estoy viva, me repetía sin poder evitar la inflexión interrogativa. ¿Estoy viva? Una luz demasiado intensa hería mi visión y aún tardaría unas horas en irse. En ningún momento traté de hablar de lo sucedido, ni lloré.

Sí lo hice seis años más tarde, en el coche de mi madre. Recuerdo el vaho en las ventanillas subidas. Y aún lloraría una vez más, la última, cuando se lo conté a Vero la misma noche de conocerla.

La teoría puede salvar vidas, lo que no puede hacer es devolvernos a las muertas. *¿No?*, pregunta mi editora en un nuevo encuentro, con el texto más avanzado. Demasiado, tal vez: me siento saturada. Estoy tratando de explicarle la frustración que inevitablemente me sobrecoge cuando paso demasiados días chapoteando en la utopía, y siento que se alza una tapia entre el mundo y el aquelarre de lecturas y arte feminista en el que vivo metida. Decalaje, otra vez, entre la realidad y la ficción. *¿No, qué?*, finjo impaciencia (ya no me intimidan tanto sus gafas fucsias). *Ponlo al revés*, responde.

¿La teoría no puede salvar vidas, pero puede devolvernos a las muertas?, lo pregunto en voz baja.

Un puente que salve las distancias de mi (mala) conciencia. Así interpreto el consejo de mi editora. Y por «puente» quiero decir: «allí donde los cuerpos se juntan y marchan».

El 8 de marzo de 2018, mientras me devanaba los sesos en Londres ante la dicotomía vital de pensar o actuar —teoría vs. vida, teoría vs. salvación—, en España una movilización sin precedentes llenó las calles. La Huelga Feminista paró el tiempo, los ritmos de trabajo, consumo y cuidados, e incluso los engranajes del discurso establecido. *Si nosotras paramos, se para el mundo*. Una interrupción material y simbólica del *statu quo*. Duró veinticuatro horas, tras las cuales un vacío igual de estridente se apoderó del paisaje. El 9 de marzo amaneció con una extrañeza familiar. *No eran las mismas calles*, reflexiona ahora mi madre al recordarlo (le he pedido que me haga de testigo: ella sí estuvo allí). Ni rastro de la marea violeta y negra. El paso de los servicios de limpieza había completado la restauración del orden, dejando algún lazo o pancarta, atados con tesón a las farolas, como recuerdo material del sentimiento agridulce que sucede a este tipo de acontecimientos. Una sensación de retroceso, o de espejismo (¿acaso lo imaginamos todo?). Vuelta al pasado, al «antes de», como si del 7 de marzo hubiéramos saltado al 9.

Ocurre cada año: por un día, ninguna camina sola. La sensación de intocabilidad, de potestad rotunda sobre el derecho de pisar las calles se metaboliza con euforia, pero con un poso de desencanto. El de saber que la situación es excepcional. Un resquicio abierto temporalmente a través del cual vislumbramos lo que podría ser, y no es. Tomar las calles una tarde tiene un efecto revulsivo, pero al fin el dedo sigue apuntando a la misma llaga. Es lo que hay, así que pensemos desde aquí. Si nuestra ocupación temporal del espacio, y conquista de nuestro derecho a pisarlo, no se traduce en una ocupación o conquista permanentes, no del todo, no por el momento, ¿en qué se traduce?

Durante algunas horas y en distintos puntos del país, cientos, miles de cuerpos marcharon juntos, interpelados por un rasgo compartido: la precariedad de género. Denunciaron a gritos la violencia sexual, la ubicuidad de la cultura de la violación y el cómputo interminable, constante de feminicidios. Pero eso no fue todo, hicieron algo más que protestar. Lo que hace un cuerpo al

ocupar un espacio excede lo que ese cuerpo dice, o anuncia, o cree estar haciendo. La presencia de las manifestantes en las calles fue más allá de sus mensajes verbales (*nos queremos vivas*, *ni una menos*), más allá del aquí y ahora de su movilización.

Presencia: excede incluso su propia condición.

(Es posible que hablar de ausencia sea otra forma de decir que se está presente, un tipo de presencia dilatada o estriada que abarca lo que queda más allá de sus fronteras, *yonder*. *La verdad es que lo que me fascina no es tanto estar en un lugar como no estar allí*, escribe Hustvedt, y repito yo como un encantamiento, conjuro, magia retórica que obre el milagro: una declinación de la presencia capaz de iluminar, también, a las ausentes.)

Hannah Arendt insistía en la importancia política de la presencia, y afirmaba que si un sujeto quiere hablar políticamente —esto es: articular demandas políticas, enunciar expresiones de resistencia—, primero debe *aparecer*, *hacerse presente* en el espacio público. Solo así consigue visibilizar, vocalizar y encarnar sus demandas, y, más importante todavía, aparecer él mismo en tanto que sujeto político. La aparición (pública) permite la existencia (política) de un individuo o grupo, y hace inteligible su expresión.

Cuando la multitud exclama: *¡aquí estamos las feministas!*, está poniendo en palabras un enunciado que es anterior a su verbalización. Es decir, que ya ha ocurrido, que se hace realidad, aunque no se diga. Al marchar en conjunto, los cuerpos expresan *aquí estamos* sin necesidad de anunciarlo. Su presencia excesiva «significa» incluso antes de «hablar». Lo que dice es: *Estamos vivas, somos muchas, nos queremos libres*.

Las manifestantes de la huelga feminista no solo «hablaron» en un plano consciente y lógico, en el corazón de su actuar se fraguaba una disputa más profunda, mucho más fundamental y arraigada psíquicamente: se enfrentaban al sistema de representación que de forma automática y recurrente excluye a las mujeres de la esfera pública y las imagina relegadas al subcampo de lo doméstico, confinadas y silenciadas, o tiradas en una cuneta, dejadas morir en un descampado o en una habitación de hotel o en una residencia de estudiantes, arrojadas por la ventana de un rascacielos, violadas, negadas, convertidas en carne sin nombre, asfixiadas con un palo de escoba y luego descubiertas en medio de una escena macabra que no

dejará de atormentar o fascinar a quien la recuerde o la cuente, o trate en vano de olvidarla.

Al aparecer en calles y plazas, pero también en medios de comunicación, tribunas de opinión, conferencias, llamamientos públicos, convocatorias sindicales y conversaciones de todo tipo, las manifestantes de la huelga no solo verbalizaron sus demandas políticas, sino que destaparon los mecanismos del orden simbólico que hace posible o no hablar, decir qué, cuándo y dónde.

Su presencia en las calles cargaba con todas esas apariciones, acumuladas y catalizadas en el exceso de corporalidad. Allí nacía la protesta: en sus cuerpos, expuestos como lugar de resistencia; en sus cuerpos, no aislados ni errantes, sino marchando en conjunto.

La teoría no salva vidas, pero.

Ponlo al revés, me repito las palabras de mi editora. *Dale la vuelta*.

Efectivamente, las calles ya no eran las mismas. *No lo eran*, insiste mi madre. No lo serían. Algo quedó. Amanecieron marcadas por un rastro invisible, un código que no se borraría por muchos manguerazos y muchos carritos de limpieza urbana que pasaran. La inundación feminista había abierto un escape, una fuga.

Fuga: algo que pierde lo que se supone que debía contener. Una pérdida puede ser una apertura.

Apertura: una pista, un camino, los procesos que nos nombran son ciclos incompletos.

Si el cuerpo es la extensión dérmica de nuestra psique, pero también es el fundamento óseo de nuestra conciencia, a la vez uno y múltiple, palabra y materia; si el cuerpo no precede al lenguaje que lo nombra, pero tampoco queda eternamente contenido por este; si el cuerpo es quiasmo, abrazo irresoluble, entonces también debe decirse que el cuerpo es, ante todo, la juntura —núcleo, foco, epicentro— donde convergemos con otros cuerpos.

Quiénes somos está determinado por quiénes somos «para» y «con» otros. El cuerpo está siempre situado en relación con otros

cuerpos y en relación con el mundo, su orientación es un fenómeno social, una práctica colectiva, recíproca e interminable. Necesitamos ser nombrados para aparecer políticamente como sujetos, y, en tanto que sujetos, nombramos a otros y afirmamos su aparición, su existencia.

En las marchas feministas, los cuerpos nombran el espacio que los acoge: lo bautizan como escenario público, político, tribuna discursiva, y, desde ese lugar de significación, hablan y se nombran a ellos mismos. El ciclo nominal que designa sus identidades (*¡niña!, ¡mujer!, ¡marica!*) encuentra un lugar de resignificación colectiva. Los cuerpos se llaman unos a otros, se dan nombres a partir de una voluntad de reconocimiento y de autoafirmación.

El movimiento feminista no es o no debería entenderse como un espacio restringido a ciertas identidades, ni tan solo como un espacio al que «acceden» o «se adhieren» identidades, sino más bien como un espacio de «producción» de identidades; identidades que están vinculadas entre sí, expuestas en todo momento a la alteración (y a la alteridad), y que cuestionan, expanden, transforman el significado de la palabra «nosotras».

Cuando el feminismo pretende reducirse a la creación y defensa de una identidad cerrada (la Mujer que abandera una causa, sujeto único que representa al grupo, la cara visible del total) no solo excluye a «otros» cuerpos (mujeres trans cuando la Mujer es cis, mujeres migrantes cuando la Mujer es occidental, mujeres pobres cuando la Mujer está rompiendo el techo de cristal), sino que también anula gran parte de su potencial emancipador. En lugar de dinamitar el imaginario patriarcal, reproduce sus mismas violencias y restricciones.

Los discursos identitarios suelen obviar que la precariedad funciona de forma interseccional, se cruza y se multiplica, y obvian también que las identidades no son más que ideales, proyecciones incompletas, a menudo tramposas, que resultan útiles cuando sirven para visibilizar un vacío de recursos o de justicia, pero que no pueden permanecer enquistadas en el campo político mucho tiempo. Las identidades son plásticas y volátiles, y pueden convertirse en prisiones si se imponen como verdad única, o en armas arrojadizas.

Aunque el espejismo de la Mujer (también conocida como «mujer de verdad», a menudo acompañada de la coletilla explicativa «…y no

como esos hombres con falda»; la Mujer en tanto que sujeto unívoco, hegemónico, frontera identitaria y lugar de exclusión), sobrevoló las marchas de la huelga feminista ese marzo de 2018, como continúa sobrevolando parte de los discursos feministas, la realidad de los cuerpos presentes se demostró infinita e irreducible. Imposible quedar circunscrita a un nombre o a una norma.

Eso son las alianzas, un entramado de realidades afines, aunque asimétricas, dispuesto a afirmar la vida de cada cuerpo.

La teoría no salva vidas, pero nos da un lenguaje común para interpretarlas. Una herramienta para traducir los mensajes del cuerpo, todo lo que decimos sin ser conscientes de ello. Maximizar la protesta, amplificar la réplica. Vivir, de alguna manera.

Parte protesta, parte vigilia, las marchas feministas son un espacio de duelo público. Invocamos a las asesinadas en actos de presencia radical. Extendemos sobre el pavimento, como un manto, la supervivencia de los cuerpos en un gesto de desobediencia. Vivir es un desacato a las soberanías feminicidas. Protestar, un desaire al silenciamiento. Ahí donde la misoginia firma la muerte, la resistencia escribe su continuación. Donde la primera dice «violencia», «humillación», la otra responde: «seguiremos caminando». O bien: «Somos el eco de las que ya no tienen voz».

(Es difícil suprimir un eco. No hay origen, solo réplica.)

La ausencia de las muertas se conjuga con el *aquí estamos* de las vivas y la pérdida deviene la base de nuestra contestación. Lo que les ha ocurrido a otras es aquello que, sabemos perfectamente bien, podría ocurrirnos a las demás. No negamos el miedo ni nuestra exposición a la violencia, sino que los afirmamos como base aglutinadora de la resistencia. En lugar de aspirar a superar nuestra vulnerabilidad, esbozar un espejismo atrincherado en el «soy fuerte», «estoy por encima», «a mí no me toca nadie», «hay que extirparse el miedo», articulamos una resistencia basada en su aceptación. Sí puede pasarnos, y por eso necesitamos ir juntas. El miedo no desaparece porque lo deseemos, el miedo no es el origen del peligro, el miedo, como la vulnerabilidad, no es un fin, sino un medio de resistencia. El

miedo es el principio de una respuesta colectiva.

Construimos alianzas a través de esta certeza: que la muerte no nos es ajena, a ninguna, y que al conocerla nos reconocemos entre nosotras. Sabemos sin necesidad de preguntarnos cuál es nuestro tormento, aunque a menudo nos lo preguntamos de todas formas, para darle espacio de respuesta a la otra, porque la réplica es sanadora, y por «sanadora» no quiero decir que cauteriza, supera, olvida, sino su raíz etimológica: *sanus*, que no estamos locas. Que podemos dibujar nuestro cuerpo en la tierra con sangre de bestia y no por ello queremos acabar reventadas en una caída al vacío desde treinta y cuatro pisos de altura; que a veces nos hablan voces de mujeres invisibles y no somos por ello menos capaces de calcular con frialdad los pasos que separan el cuerpo del impacto, del bate, del coche, del camino de huida.

Nombramos a las muertas y las muertas aparecen.

Dice Mary Gaitskill que la escritura tiene, por debajo del lenguaje, de la trama, de las decisiones conscientes de la autora, una suerte de *tejido interno*. Semejante al *inconsciente de una persona o a las vísceras del cuerpo*, el tejido interno de la escritura no puede verse —*naturaleza misteriosa de la vida que yace bajo una historia*—, pero se puede sentir.

Existe un pacto entre aquellas cosas que no pueden ser vistas, que no se muestran, una alianza secreta mediante la cual hablan sin que nadie las oiga o las descifre.

Escapé porque las oía. Nunca lo he dudado. La doble interpretación de ese *pobrecita, pobrecita*, a la vez lastimero y retador, me arrancó del arcén. Mujeres fantasma que llegaron a tiempo adonde yo estaba. *Lo que le hicieron a su hija*, con sus dedos infinitos apuntando a mi madre. Como si no fuera yo, sino ella, la que estaba en peligro, y en mi mano el poder salvarla. Como si los términos de ese «yo» estuvieran invertidos, o partidos en dos. Víctima y testigo, cuerpo y autora. Madre e hija. Una mitad necesitaba ayuda, la otra

mitad podía brindársela.

Pero el secreto de mi huida no fueron solo mis piernas ni la capacidad de bombeo de mi corazón: fue la voz. ¿Mi voz? No me atrevería a decir que era mía, pero salió de mi garganta. Empecé a gritar y a reír a carcajada limpia. No sé en qué idioma ni con qué coherencia: lo he olvidado o igual nunca llegué a procesarlo. El recuerdo es confuso al llegar a esta parte. Creo que las primeras palabras llegaron antes de echar a correr, antes incluso de haber roto la contención semicircular mediante la cual trataba de encontrar una vía de escape, rodeos sobre una X que en ese momento nacía. Tenía hombres a cada lado, el coche gris o tal vez negro, enfrente, y a mis espaldas, el bosque.

Llamé a Dani, no porque pensara que podría oírme y aparecer, sino porque en mis cálculos *in extremis* me pareció la opción más verosímil. Claro que los hombres no podían saber que Dani estaba físicamente más cerca que cualquier otra persona, real o imaginada, pero yo sí lo sabía e incluso en la ficción existe una cierta aspiración a la verdad o a la credibilidad. No fueron gritos de auxilio, eso sí lo sé. Los músculos faciales se me deformaron en una sonrisa disparatada, enorme, una sonrisa de loca de remate, de loca peligrosa, pero feliz. Miraba en dirección a los hombres sin verlos y me desternillaba con regocijo: *¡Dani! ¡Dani, oh, Dani!* Ahora a un lado, ahora al otro. *¡Dani, oh, Dani, ohhhh, Dani!*

Mientras mi rostro se retorcía y se acaloraba, mis ojos acusaban el estremecimiento con una fijación de hielo. Tras las córneas tiritaban el esfuerzo y la confusión, trataba en vano de separar las dos realidades que se superponían ante mí: los hombres y el bate relegados a un segundo plano, amortiguados por la aparición de las mujeres y de mi madre. Gritaba «Dani» al aire, pero por dentro la llamaba a ella.

Supongo que la risa me granjeó unos segundos, efecto sorpresa providencial que sin yo saberlo ni premeditarlo aguó ligeramente el morbo de la escena. No recuerdo sus caras, pero imagino que los hombres debieron de mirarse con indecisión, primero, y luego decepcionados, como hacen los gatos cuando las presas que cazan se les mueren de golpe —o así lo fingen— antes de haber tenido tiempo de torturarlas. Nos ha tocado un juguete roto, pensaron tal vez.

Mientras decidían qué hacer (y sopesaban la situación: si acaso

había alguien más entre los matorrales, si ese tal Dani andaba cerca, si quizás yo les conocía, si deberían ellos acordarse de mí, y por eso daba la impresión de que trataba de llamarles por su nombre, sin acertar, pero sin desanimarme en mi afán de hacerles notar nuestra familiaridad e incluso principio de simpatía, o si lo que ocurría era que la chica de los *shorts* estaba absoluta e irremediablemente chiflada, lo cual no tenía por qué ser un problema, pero podía convertirse en un engorro: a ver si ahora resulta que se lo va a pasar bien), mis pies se desviaron del semicírculo y emprendieron una retirada suave, lenta.

Sin realmente creer que estaba escapando, avancé —primero con cautela, luego corriendo— por la carretera que serpenteaba en dirección al bosque. La misma que había tomado Dani con el *quad*. Los hombres se revolvieron. Algunos hicieron amago de perseguirme, pero solo uno de ellos echó a andar, blandiendo el bate, detrás de mí. Me volví dos veces, en ambas le dirigí enormes, descomunales sonrisas, sin interrumpir el torrente verbal que salía disparado de mi boca, y también en ambas calculé la distancia que le alejaba de mí, la capacidad de arranque que debería tener él para franquear ese espacio, la capacidad de respuesta que podría improvisar yo para esquivarle. Anduvimos así un rato, prolongando una persecución que no culminaba, tensando los límites de nuestros papeles —perseguidor y perseguida— sin traicionar ni desvelar nuestro deseo inconfeso de que todo acabara de una vez.

No he vuelto a hablar como lo hice entonces. Era mi voz, no podía ser de nadie más, pero no la misma con la que hablo ahora, con la que he hablado siempre a excepción de ese momento. En el arcén saqué una voz distinta, el miedo y la adrenalina brotaron con un estrépito indescifrable, y quiero pensar que de alguna manera arrasé el paisaje, abrí una zanja entre los hombres y yo. Lenguas de fuego en esas carcajadas de loca que rebotaban contra las paredes de la colina, entre los árboles y el asfalto agrietado de la carretera rural.

Me volví de nuevo, y en esa tercera ojeada le vi dudar. Un gesto apenas perceptible que no recuerdo con claridad. Tal vez fue la forma de dejar caer el bate a un lado, apuntando al suelo, como si lo arrastrara. Tal vez se frotó la sien con el dorso de la mano que le quedaba libre. Tal vez resopló ligeramente, y el gesto le lavó la amenaza del rostro. Fue un instante y en él cambió todo. La tensión se

rompió. La cinta elástica que me mantenía trabada al arcén dejó de oponer resistencia a mi avance, y se invirtió el sentido de la succión. Un resorte —exterior, interior, imposible decirlo— me aspiró hacia delante y tuve que poner todo mi empeño en no acelerar la huida. Quería hacerlo, pero entendí que un paso a destiempo sería fatal. Esperé, andando a ritmo regular y conteniendo el instinto, hasta dejar atrás la curva que separaba definitivamente un lugar de otro, un mundo del siguiente. Contuve el aliento. Pasé el recodo. Atronó en mi cabeza el disparo de salida y arranqué y el bosque se me tragó.

En algún momento dejé de gritar y cesó la risa, pero para entonces los hombres quedaban lejos. También el último, el portador del bate, se quedó al otro lado de la curva. No quisieron seguirme, o no pudieron, o tal vez las mujeres invisibles acabaron con todos.

¿Terrorismo sexual?, me pregunta mi madre cuando le cuento que planeo acabar el texto con un regreso al arcén. Me resisto a darle más detalles, no por pudor ni por condescendencia, sino porque todavía no lo tengo claro. Solo puedo contarle lo que sé, lo que intuyo: lanzallamas, compañía, un acto de presencia radical. *No todo iba a ser pura solemnidad*, respondo, aunque al instante tengo que matizar mi observación. Las muertas no tienen nada de solemne. Son bastante gamberras. Hablan cuando no toca y nunca se están quietas. No digo «gamberras», sino «indóciles». *El exceso de solemnidad lo pongo yo*, confieso.

Es difícil no ampararse tras la gravedad cuando se está escribiendo sobre la muerte, pero no es más que eso: una máscara. Por eso las necesito, a mi madre, a la editora, a las protagonistas de mis relatos. Para desescribir la impostura e introducir el desacato. Para ser un poco más otra sin dejar de ser yo.

Volveré al arcén, pienso. Iré con Vero y cuando lleguemos le pediré que me espere en el coche. Tal vez me cueste pisar de nuevo el lugar. Puede que necesite estar un rato a solas. Vero me esperará el tiempo que haga falta, y cuando me vea hacerle una señal, apagará el

motor y se apeará. No he decidido qué música quiero que suene. Algo estridente y electrónico. Una *rave* a dos. Un pulso disparado que ningún bate en movimiento pendular pueda seguir.

Vero se acercará y le indicaré la marca en el suelo. Aquí la predicción se vuelve opaca. Querría desplegar una visión infinita, apoderarme de la clarividencia divina con la que sueñan los mortales en los mitos (y por la que son castigados), y verlo todo y decir: esto es lo que ocurrirá cuando Vero se plante a mi lado y observemos el lugar. Pero no puedo saberlo. Dependerá de ella, tanto o más que de mí.

Puede que me pase una mano por los hombros y se quede en silencio. Puede que me pregunte cómo me siento, qué necesito, qué me apetece hacer ahora. Puede que no me diga nada, solo se ría, y se baje los pantalones y se mee en la intersección donde los trazos de mi zapato se juntan. Puede que así se borre la marca. Puede que luego se suba los pantalones y me anime a hacer lo mismo. O puede que se los deje bajados y me mire de frente y me proponga echar un polvo, *¿no querías terrorismo sexual?* Probablemente le diga que no, pero quién sabe. También puede que le diga que sí. Puede que pasen coches y que algunos sean negros o grises. Puede que Vero juegue a encañonarlos con la mano, extendiendo el índice y el pulgar como si imitara la forma de una pistola, y a cada sacudida del brazo exclame «bum», «bum», «hasta nunca, *baby*», «papilla de payasito», o puede que le dé por tirarles piedras. Puede que se nos haga tarde hablando o callando o recordando o provocando accidentes y que nos tumbemos a mirar el cielo, que estará oscuro porque la carretera rural seguirá sin tener iluminación, y lleno de estrellas. Puede que escuchemos los sonidos del bosque a nuestro alrededor, atentas por si los pasos se acercan, pero lo más probable es que ellos no se atrevan a volver. Puede que al final se nos olvide sacar del maletero el lanzallamas.

Volveré al arcén y cubriré de humedad y de presencia el lugar en el que casi dejé de existir.

«Desescribir»: saturar el discurso o vaciarlo. Revertir los términos de la conversación sin que por ello esta caiga en una simetría inversa.

Maggie Nelson cuenta que el miedo solía apoderarse de ella

mientras escribía sobre el asesinato de su tía. Aunque jamás la conoció en vida, Nelson creció mecida por la ausencia de Jane, incluso tocada por una identificación espectral: *Resultado de una confusión de identidad por parte de mi abuelo, que me ha llamado «Jane» en vez de «Maggie» desde que tengo memoria*.

Más de tres décadas de dolor se habían sedimentado en una suerte de pacto no escrito, apenas nadie tocaba el tema en la familia. No es que estuviera prohibido hablar de Jane ni del asesinato, pero las palabras se usaban en su cara B: el silencio. Huella de algo que existe y está ahí, flotando, algo que podría decirse y al instante comprenderse, pero que no se verbaliza, sin que por ello desaparezca del todo.

La costra se había secado casi por completo, y Nelson se disponía a ablandarla. Acababa de terminar un poemario experimental sobre el duelo, llamado *Jane: A Murder*, basándose en el caso de su familia, para el cual había repasado todo el material disponible y buceado en los diarios personales de su tía. A escasas semanas de publicar, recibió la llamada. La policía había encontrado al supuesto asesino. Treinta y cinco años más tarde, el arresto era inminente.

Hasta entonces, amparada por la seguridad de que todo ocurría en su imaginación, Nelson había fantaseado con que sus poemas removerían de alguna forma el asunto. Se veía a sí misma descubriendo algo que los detectives hubieran obviado, un detalle crucial que de pronto resolviera el caso. También se colaban en su mente escenarios menos heroicos, que la tendrían a ella de protagonista, o de objetivo, y al verdadero asesino de su tía sentado clandestinamente entre el público de la presentación de su libro.

Cualquier otro escritor, o *psiquiatra de pacotilla*, escribe Nelson, se habría dado cuenta enseguida de que esos temores y expectativas —resolver el caso, invocar al asesino, convertirse en la estrella de un *thriller* policiaco— podían ser simplemente una metáfora, *extrema y prefabricada*, pero metáfora al fin y al cabo, de los temores y las expectativas que suelen acompañar todo proceso de escritura: miedo a que el libro fracase, miedo a que su significado se pierda, miedo a no dejar rastro; y, a la vez, esperanza irredenta de todo lo contrario: que el libro viva y se mueva y sea leído con la atención suficiente para marcar con sus pasos la tierra imaginada de la conciencia.

Con esos pensamientos Nelson trataba de tranquilizarse.

Funcionó, hasta que la llamada de la policía *desmoronó la metáfora*. Lo que ella había escrito como una aproximación poética a una experiencia personal, ya casi desconectada del mundo real y olvidada por la policía, se convirtió de pronto en un puente, una vía de acceso que la dejaba expuesta a un terror heredado: el asesino de Jane seguía vivo, había estado libre todo ese tiempo.

En las semanas que precedieron al arresto, Nelson no pudo evitar preguntarle al detective a cargo del caso si creía que el asesino representaba algún tipo de amenaza para ella o para su familia.

Él se apresuró a tranquilizarla. El sospechoso era ahora algo parecido a un *Santa Claus venido a menos con problemas de corazón y una fuerte adicción a los analgésicos*. Y añadió, con una mezcla de complicidad y consuelo: *Digamos que no va a trepar por ninguna ventana*.

Trepar por una ventana, ocultarse tras un portal, esperar escondido en un armario, o bañera, o debajo de la cama.

Años después de Naxos, cuando vivía en Londres, pasé por una ruptura que parecía no tener final. Todo duelo lleva su tiempo, incluido el que se teje para despedirse de un amor o relación o costumbre, de una realidad que habíamos tomado como base para nuestro existir.

Aunque no todo vale en un duelo —el dolor no justifica ni exime, los límites de nuestras acciones son los solapamientos con el dolor ajeno—, lo cierto es que la línea entre expresar un sufrimiento y herir a otra persona no siempre es fácil de discernir en las rupturas amorosas. Todo un entramado de ideas, expectativas y normas sociales se encargan de que las fronteras entre el sufrir y el hacer sufrir sean finas y se difuminen con facilidad. Especialmente, pero no solo, en las relaciones heterosexuales.

Esta lo fue. Una relación heterosexual, digo. Y esa condición o característica o circunstancia pesó a lo largo de su duración y, sobre todo, tras su final. Al tiempo que habíamos pasado juntos se acopló una suerte de tiempo segundo, una continuación espectral de la relación, caracterizada por la asimetría: una mitad de la pareja, yo, no quería estar ahí. Supongo que la otra mitad tampoco querría, pero no sabría o no podría salir.

De pronto me vi cercada por la voluntad de otro, y su insistencia se volvió tan hostil, tan sorda al diálogo y al marcaje que mal que bien trataba yo de hacer de mi espacio, que empecé a tener miedo. Le temía no porque me amenazara ni porque manifestara intenciones concretas de hacerme daño, sino porque entendí que no podía prever qué iba a hacer. Se me antojó capaz de cualquier cosa porque el diálogo estaba roto. A mi necesidad manifiesta de espacio propio, un traspase constante de fronteras. A mi ruego de paz y de silencio, su despliegue de reproche, rencor y exigencia (exigía algo que yo me negaba a dar: presencia eterna, digestión infinita de la hostilidad, quedarme para ser el eje gravitacional de otro. Es decir, quedarme para desaparecer).

Intuí que en ese momento él no podía verme, no podía hacer caso a lo que yo le pedía porque para él yo no era un ser completo con el que dialogar. Su dolor lo convertía todo (incluida yo) en un fragmento, trozos de mundo roto y sin sentido, vida parcial. Mis contornos eran porosos, y mi contenido, cuestionable. Cuestionable: cuestión de lo que él quisiera imaginar. Un recipiente para la ira o la frustración.

Esa difuminación del Yo, que sentí a través de su mirada, fue el germen del miedo. Si yo no me basto para ser Yo, si yo no soy del todo mía, si, a su parecer, dependo de él para ser, entonces soy suya. Y puede hacer lo que sea conmigo. No puedo pararlo.

Ahí empezó una nube de paranoia, difusa, pero insistente. Paranoia a que me quisiera hacer daño de verdad. Ni ahora ni entonces soy capaz de darle forma concreta a ese «hacer daño de verdad». No sé muy bien en qué consiste, ni qué imágenes me asaltaban cuando lo pensaba. No era un miedo racional, no se basaba en acciones determinadas, sino en la angustia de figurarme su acecho. No ayudó que en ese tiempo me hubiera quedado sola en el apartamento, acostumbrada como estaba por aquel entonces a la presencia constante de mis compañeras de piso, que se pasaron fuera todo el verano. Las casas vacías se llenan de sonidos extraños y de una luz particular, como de mal augurio o implosión inminente, cuando están deshabitadas por error y no deberían estarlo.

Me dio por imaginarle agazapado debajo de mi cama. Me iba a dormir y me encontraba, arrebujada entre las sábanas y con las luces apagadas, evaluando la viabilidad de ese escenario. *Si he llegado a casa*

a las 19.00 y ahora son las 00.30, lleva cinco horas y media aquí escondido. Me estremecía y me esforzaba por redirigir mis pensamientos: *Vamos a ver, si lleva todo ese tiempo ahí abajo estará ya tieso, aguantándose el agarrotamiento o el pis o un picor de nariz*.

Intentaba hacerme reír y batir los pensamientos con la mano, como si espantara moscas molestas, pero inofensivas. Funcionaba a medias. Me dormía con el sudor frío.

Mi miedo no estaba fundamentado en la realidad ni tenía motivos concretos para pensar así. Nada en él, en tanto que individuo, me podía hacer creer que fuera más o menos propenso a la violencia ni al castigo. El miedo no nacía tanto de él como del aire, polvo tóxico en el ambiente —conglomerado de historias, noticias, escenas macabras, mitos, cuentos, ese *todas sabemos qué podría ocurrir, aun cuando no ocurre*— que me recordaba una vulnerabilidad y una impotencia antiguas. Ese era el centro del temor: no tanto que él fuera capaz de herir, sino que yo no podría detenerle.

Mientras duró la nebulosa, me cuestionaba mis impulsos sin cesar. Me decía que estaba en mi mano superar un sufrimiento que era fruto de mi percepción alterada. Lo que más me preocupaba era precisamente estar cediéndole espacio al miedo, estar haciéndolo más poderoso. Es una pregunta que no he dejado de hacerme: ¿hasta qué punto ahondar en las raíces del miedo, de la pérdida, de la vulnerabilidad nos condena a la paranoia? ¿Hasta qué punto aguijonear el trauma con palabras y reflexiones es productivo, afirmativo, hasta qué punto nos ayuda a sanar las heridas colectivas y a esbozar nuevos imaginarios, y, por lo contario, hasta qué punto revalida e intensifica los términos del dolor, los marcos culturales traumáticos; hasta qué punto le da poder al miedo y a la nube tóxica que es su origen; hasta qué punto lo azuza y lo autoriza y, en últimas, lo prolonga con nuevas y feroces mutaciones?

Entonces era más joven, me he dicho muchas veces. Y, sin embargo, mi miedo, aunque infantil, tenía una gravedad adulta. También me digo que era una gravedad justa, que es legítimo expresar estos miedos y que vienen de muy adentro. Contenidos y estallados de repente.

Es justo y aun así temo hacerme más miedosa con el tiempo.

La X debe ser despejada. Todas las X. Quiero entender qué ocurrió y quiero que mis impresiones tengan lugar. Impresiones: lo que quedó impreso en mi cuerpo o en mi memoria, mapa de cardenales sin conciencia que revientan con un repentino fogonazo de reconocimiento. Quiero entender, pero no quiero atarme a mi objeto de obsesión. Temo que, si sigo indagando, pierda pie, y no quiero quedar reducida al susto. Me niego a convertirme en una versión eternamente aterrorizada de mí misma.

Es verdad que cuanto más sé, más miedo tengo —más real y poliédrico se vuelve—, y, sin embargo, cuanto más rodeo la X en medias circunvalaciones, más ganas tengo que de seguir haciéndolo. A cada vuelta me siento un poco más cerca del núcleo de la verdad, del sentido de todo este merodear: que llegará un momento en que el miedo se deslustre de tanto frotarme contra él. Fricción o ficción.

La cuestión es qué hacer con el miedo cuando se gana perspectiva literaria. Es decir: cómo contarlo.

Cómo imaginar el regreso al arcén, por ejemplo. No me refiero al momento de la llegada (lanzallamas a mano, Vero bajándose los pantalones, risa que parte en dos el bosque; el objetivo está claro en mi mente, fijado a ella con determinación), sino a los caminos que me habrán llevado hasta ese recodo en la carretera rural. Volver es importante, para afirmar una prevalencia que quedó puesta en duda. Revisitar el lugar donde todavía yacen o flotan los restos de una fragmentación que me hirió, pero me hizo vivir. Volver para reconocer que soy una, pero veo doble, y múltiple. Pero más importante todavía es lo siguiente: en qué puede convertirse esa una que son muchas en su empeño por regresar. Quién seré cuando me apee del coche y mire.

Mirar: analizar, medir, entender, hacer uso de esa doble condición que adquirí entonces a base de golpes que no llegaron —el bate pendular, tic-tac, la huida— y que me permite desdoblarme como quien se desliza por una pendiente familiar: soy varias, la carne que recibe y la mirada que fabula, y aún otra, la voz que narra y ordena: *¡Corre! ¡pobrecita! ¡tu madre, tu madre! ¡no pares!* Fue allí, en la X, que me convertí en la autora de este texto, aun sin saber que acabaría escribiéndolo.

Autora de la X y no solo su víctima ni su superviviente. *La X c'est moi!*, que diría Flaubert.

En tanto que autora, me pongo una condición: no dejar que la

ficción quede cooptada por la narrativa dominante. (Habrá quien lo llame «la realidad». Yo prefiero mis términos, que son otros, y son los que cuentan, los únicos capaces de traducir una X llena de aristas.)

Si dejo que la ficción consienta, acate, coree; si permito que las nubes de terror y parálisis se cuelen en mi escritura; si me reinscribo en la camisa de fuerza simbólica que es el papel de víctima; si vuelvo una y otra vez a cerrar los ojos, a imaginar el achecho, a contar las horas que lleva un hombre debajo de mi cama, a revivir el péndulo mortal y medir mi tiempo de acuerdo con su cadencia; si sigo rogándole benevolencia a un atacante invisible, negociando una vida que no me atrevo a reclamar, en lugar de invertir términos: tengo a un tipo encajado bajo la cama, no le dejo moverse ni hacer ruido, ni tampoco salir a por un vaso de agua, y tiene prohibido mearse en el parqué; o subvertirlos: este bate me va a venir bien en mi otra vida, la de verdad, la que transcurre lejos y después de ese arcén, lo miro mientras escribo, lo acaricio, está pulido y suavísimo y no sé cómo —pero sí que lo sé— me arremango la falda y acabo con el bate entre las piernas, vertical, puedo manipular el mango con una mano, hacerlo girar sobre sí mismo y teclear con la otra; si me niego mi propia autoridad (la que confiere la autoría) y pierdo la oportunidad de pasarme, literalmente, el miedo por el coño, entonces estaré perdida. No habrá apenas diferencia entre lo que podría haber ocurrido y lo que ocurrió, me quedaré habitando ese espacio liminal cada vez más estrecho entre una realidad y otra, pero sin ver nada, sin entender nada, inmóvil, a la espera de que el tiempo se agote o se renueve.

La autoridad literaria se revalida en las decisiones que la autora toma. Cada elección es una renovación de votos, la afirmación de un poder que debe ejercerse constantemente.

Durante el juicio, Maggie Nelson se convierte en anatomista de un criminal decrépito. El asesino de su tía es ahora un viejo de *ojos pequeños y atónitos* que mira a su alrededor sin ver, *completamente desorientado*, y de vez en cuando posa la vista (la clava, mejor dicho, como si buscara anclaje, punto de gravedad) sobre sus manos manchadas y venosas y mansas (manos de viejo), que permanecen

rígidas frente a su rostro o apretadas contra su abultada barriga.

Extraviado, inmóvil, incapaz de apartarse cuando el sol entra por las ventanas y cae sobre la mesa de la defensa: todos se cambian de sitio, pero a él no le está permitido. Se queda donde está, cegado y achicharrándose.

Observo cómo el sol le inunda la cara y el cuerpo, cómo él intenta cubrirse en vano con las manos. [...] Siento el impulso de resguardarlo, de tapar el sol con mi cuerpo, o al menos bajar una persiana.

Nos quedamos en nuestro sitio; observo cómo la luz se mueve sobre él.

El asesino es sometido a un juicio doble, el penal y el literario. La autora le observa sin compasión, pero con curiosidad y, más que preguntarse por lo que ocurrió o tratar de dilucidar una explicación —por qué lo hizo, cómo, qué sintió, y si no fue él—, parece limitarse a constatar la situación: su superioridad frente a un feminicida expuesto.

La superioridad de Nelson radica en dos hechos. Por un lado, está en posesión de una libertad, de una (buena) conciencia y de una paz que él ya no tendrá. Por otro lado, dispone de tiempo y potestad para observarle, conocerle, diseccionarlo pieza a pieza, órgano a órgano, sin que él pueda hacer nada para impedirlo. El Santa Claus venido a menos no solo no va a trepar por ninguna ventana, sino que no va a poder escapar del escrutinio. Está a merced de una autora que se sienta en el rincón de las víctimas, pero que ejerce de jueza y cultiva una autoridad absoluta: son su verdad y su voz, su cuerpo, su memoria, su dolor, los que prevalecerán y contarán, entre otras cosas, la historia de él.

La contemplación de Nelson adquiere un tono distante, templado, aunque no desentendido. No llega a la burla, pero la insinúa, o deja, al menos, que quienes la leemos podamos imaginarla. La autora se sitúa unos palmos por encima de su objeto literario, se hace un hueco y se planta ahí arriba, tal vez no cómodamente, pero con firmeza, consciente de que quien observa es quien tiene el poder.

El poder: ser capaz de decir *así ocurrió todo*. Esa es la victoria de la autora, dictar el nuevo orden de las cosas.

Un hombre asesinó a Jane Mixer y al hacerlo quedó atrapado en una X a la que ahora Nelson regresa.

Jane no es el fantasma: son sus vivas, quienes la lloran y la recuerdan, las que acechan al asesino.

Nelson no se engaña. No pretende edulcorar el pasado ni atrincherarse en una quimera donde nada tiene por qué ser tan horroroso, donde quizás Jane no sufrió tanto, ni ella acabó heredando ese reconocimiento brutal del miedo que la lleva a contar para entender, para vivir, para no quedar reducida a la parálisis.

Contar para entender: entender, por ejemplo, por qué su madre es incapaz de ver películas en las que aparecen mujeres secuestradas, o en las que un hombre amenaza a una mujer con una pistola; entender por qué a ella misma se le hizo difícil respirar esa vez que fue sola a ver un pase de *Taxi Driver* y se encontró con una sala atestada de hombres gritando en coro *¿Sabes lo que una magnum .44 puede hacerle al coño de una mujer?*, mientras en la pantalla el personaje al que se le atribuye la frase hablaba de cómo iba a matar a su pareja.

Nelson necesitó dos libros para empezar a entender, o a reescribir. Si en *Jane: A Murder* hizo las paces con el extrañamiento que se imponía, por decreto o necesidad familiar, entre ella y la tía a la que no conoció, en *The Red Parts* convirtió la escritura en un ajuste de cuentas. Un ajuste de cuentas con el asesinato de Jane, con la dimensión política, cultural y afectiva de la violencia, con el hallazgo de un culpable, con el repentino decalaje entre la Jane imaginada (fantasma eterno) y la Jane real (víctima cuya muerte es finalmente llevada a juicio).

Ambos libros afirman a Nelson como autora y le permiten acercarse no solo a su tía, sino también a su madre, viva esta última, pero no menos fantasmal, no menos opaca, al menos en lo que a su relación con el duelo respecta. La escritura le da un significado nuevo al sufrimiento de Jane Mixer. O mejor dicho: plantea una manera distinta, para Nelson y su madre, de relacionarse con la certeza de que Jane sufrió.

Ese es el único fin de una narración marcada por el dolor y la lucidez: alcanzar un centro oculto, llegar al corazón del duelo (de la pugna con una misma por poner las cosas en su lugar, por encontrar esos lugares o inventarlos). Marcar un espacio en el que plantarse y

decir: tiene que ser posible vivir de otra forma.

Dime si crees que debería mirar.

Nelson y su madre están sentadas una al lado de la otra, esta última se cubre los ojos con las manos y esconde la cabeza entre las rodillas. Le pide a su hija que tome la decisión por ella. Ha llegado el momento que ambas sabían que llegaría: las imágenes de la autopsia de Jane serán proyectadas durante el juicio. También las fotografías de la escena del crimen. *¿Y bien?*, le susurra sin incorporarse.

«Écfrasis», del griego *ekphrasis* (*explicar hasta el final*), es la descripción verbal de una imagen. Dar palabras a lo que se ve, o, lo que es lo mismo, añadir otra capa de significado.

También es una figura retórica. Consiste en la habilidad de describir una imagen ausente, un objeto u obra de arte, con tanta maestría que la prosa logre fundirse con aquello a lo que alude y suplantarla. Lo que primero aparece como una descripción acaba por convertirse en una obra de arte en sí misma. La écfrasis traduce y sublima, llena un vacío y le da sentido. Es, de algún modo, una forma de dialogar con la ausencia, una forma de duelo.

No es tan terrible, le responde Nelson. *Pero igual mejor no mires*.

En su empeño por escribir y *explicar hasta el final*, Nelson compone una suerte de écfrasis. *The Red Parts* puede leerse como una traducción y sublimación de la experiencia que ella y su familia viven durante el juicio (convierte la realidad en literatura). Pero, en un sentido más literal, écfrasis es lo que hace con las imágenes del cadáver de Jane.

Ante el dilema de qué hacer con las fotografías —¿obviarlas?, ¿mostrarlas?, ¿apartar la mirada?, ¿proteger a su madre?— Nelson decide finalmente incluirlas. Sin embargo, decide hacerlo a su manera. Las fotografías están y no están a la vez. No se muestran, pero pueblan el relato. No hay imágenes, solo palabras: cuadros de texto que

describen las fotografías, escritos en un tipo de letra distinto al resto del texto y encuadrados de forma que interrumpen la narración. En algunos casos parecen ocupar el mismo espacio que ocuparía la fotografía si estuviera presente, como si de su huella o de su sombra se tratara. Cada parte del cuerpo, cada magulladura, cada herida de bala está mediada por la voz de la autora.

La precisión de Nelson es factual, llana, desprendida de todo asomo de regodeo, fascinación o insistencia. Describe lo que ella considera necesario para hacer justicia a la realidad de las fotografías. No más ni tampoco menos.

Por supuesto, es una interpretación, pero es la suya. Una voz disonante en la cacofonía de programas de televisión, boletines de sucesos y páginas web donde se mostrarán las fotografías de la autopsia en contra de los deseos de la familia de Nelson, y donde permanecerán expuestas y comentadas, uniéndose a la ristra infinita de reportajes sensacionalistas, series policiacas, libros de *true crime*, taquillazos sobre asesinos en serie y blogs en los que no solo se refieren al detalle las violaciones y los asesinatos de mujeres, no solo se advierte un cierto deleite del autor al expandirse en las descripciones, sino que, además, el objetivo de tanta minuciosidad es la explotación comercial. El sufrimiento femenino se convierte en un bien de consumo: a más oferta, más demanda, y al revés.

Las écfrasis de Nelson impiden la explotación visual del cuerpo. Son una estrategia enunciativa: responden a la comercialización de la violencia y la vuelven obsoleta. La víctima deja de ser un objeto de espectáculo. El espectador debe relacionarse con su sufrimiento de otra manera, no la posee visualmente, sino que está obligado a figurársela para sí: su imaginación queda parasitada (*haunted*) por una muerta a la que trata en vano de vislumbrar.

Pero las écfrasis de Nelson también son enunciativas porque dan voz.

Nelson lleva el cuerpo de Jane —cuerpo herido, asesinado, convertido en nada— a otro terreno, el literario, donde la muerta se convierte en fantasma. Su ausencia deviene un regresar constante, evocada una y otra vez por quien la lee. La autora se apropia del cadáver que no muestra (se apropia de él en tanto que decide quedárselo para sí, no compartirlo) y a su vez deja que Jane se apropie de su escritura, de los recursos expresivos que Nelson le

ofrece.

No mires, le dice a su madre, y lo que quiere decir es: espera, dame un momento, deja que limpie su cuerpo de las huellas de otros, deja que depure la imagen y que succione el veneno y te dé solo el corazón masticable, lo que puedas tragar. Deja que me invente la manera de ver, sin mirar.

Tráfico invisible: la autora cede su palabra, la muerta vuelve a hablar. Y, en ocasiones, ocurre al revés.

Yo grité para salvarme. Tras un instante de parálisis, recuperé la voz y la voz me sacó de ahí.

Una enunciación de la pérdida (*pobrecita, lo que le hicieron a su hija*) que llevó a una enunciación de la vida (risas, dentellada al aire, *¡Dani!*, un nombre de hombre como señuelo).

Me enuncié a mí misma. No dije: *aquí estoy, voy a vivir*, pero cada sonido que me arañaba la garganta y cada descarga eléctrica en mis músculos hablaban de lo mismo.

Me salvé porque hablé. Con la voz y con el cuerpo, con las mujeres invisibles de mi imaginación, con los payasos que salían del coche, santaclauses venidos a menos, a los que apuntaba con el lanzallamas en una dimensión paralela, en otro tiempo y otro espacio. Con mi madre, sin parar. Hablé con ella mientras corría y disparaba fuego. No dejé de hablarle ni siquiera al llegar al pueblo donde Dani me esperaba, ni al hostal donde no podría pegar ojo esa noche.

¿Y si fue ella la que me sacó de allí? Me lo he preguntado. Un aura de irrealidad planea sobre la escena y sobre mi memoria. No trato de darle una explicación sobrenatural a lo ocurrido. Pero recordar implica no descartar ninguna opción.

No fue arte de magia, pero algo inexplicable ocurrió en ese arcén. Una alianza, una condición. Las voces y yo hicimos un pacto: escribir la X. Podía irme, escapar y seguir viviendo. Pero a cambio tendría que volver. Cuando se cumpliera el periodo de prórroga, estos diez años de idas y venidas sobre un hecho pasado solo a medias, me comprometería a regresar y poner lo acontecido en palabras. Devolver, de algún modo, la voz que se me había prestado. Dejé

medio cuerpo como garantía.

Fue un trato justo. Puedo decir que salí ganando, pues tengo la certeza de que, si en vez de dejar una parte de mi cuerpo a cambio de la voz que recibí, hubiera optado por querer salir de allí entera, con el cuerpo intacto, sin trucos ni trueques, lo habría hecho muda. Y muda habría seguido, incluso aunque escapara. Tal vez lo hubiera logrado, escapar, correr a través del bosque y dejar a los hombres atrás, tal vez todo habría ocurrido exactamente como ocurrió y yo ahora no tendría que saldar ninguna deuda, ni escribir este recuerdo ni volver al arcén a recuperar mi prenda. Sin embargo, sin ese primer grito que me devolvió el aire y me arrancó los pies del suelo (me desenraizó para no quedar bajo tierra, enterrada), ahora sería un cuerpo sin voz.

En vez de dejar un fragmento de cuerpo en el arcén habría dejado, irrecuperable, la palabra. Digo irrecuperable porque sin ella no habría forma de volver a la X. No habría escritura que me recompusiera, ni écfrasis que subvirtiera el orden de las cosas. No habría metáfora ni autoría capaz de hacerme recordar desde arriba, intocable, ni de llevarme de vuelta hasta el arcén con un lanzallamas escondido y una amiga sin escrúpulos. No habría Susi Perro ni editora a la que pedir consejo. Tal vez habría madre, tal vez no.

Era necesario romperse.

Cómo se mueven los lugares imaginados, cómo crecen o se achican en el recuerdo.

Hablé y salí, y ahora cumplo mi palabra: un desfiladero que conduce al desenlace, aunque este no espere, aunque se aleje cada vez más, *yonder*.

No veo forma de ganar terreno y pronto me quedaré sin aliento a menos que me siente un momento y piense con calma qué debería ocurrir ahora. Arco narrativo, intuición literaria.

La ficción es como la gemela fantasma de la memoria —escribe Siri Hustvedt— *que se desplaza a través de las infinitas ciudades, paisajes, casas, y habitaciones de la mente.*

Tras un día agónico, no por los nervios ni por la angustia, sino por la disipación mental que se ha ido apoderando de ella (no

recuerda cuántas rondas de tequila compartió con la desconocida antes de marcharse juntas del bar), y debido también a los moretones y achaques de su accidentada caída, tras resbalarse con el lubricante que ella misma debió de esparcir, negligentemente, sobre las baldosas hidráulicas del salón durante la noche, rebozándose en él y revolcándose sin prever que, escasas horas después, se pegaría tremendo resbalón, y caería, y casi se rompería la crisma, pero solo casi, pues esta mañana Susi Perro ha amanecido viva y sola y con la certeza de haberse enamorado, es decir: que la profecía familiar va a cumplirse y, lo más probable, es que le queden ya pocos días de vida, a lo sumo semanas, o quizás horas, y a pesar de haber tratado de dialogar con su madre y con su tía segunda, y también con su hermana, todos sus intentos han sido en vano, de nada ha servido preguntarles por la Innombrable y por la historia de su deserción y por la vida tranquila y larga que se dice que llevó, al margen de la penitencia que logró dejar atrás, *las Perro estamos condenadas a morir por amor* le han repetido, desoyendo sus ruegos, *en nuestro caso no es bueno tenerle tanto miedo a la muerte*, las palabras vuelven a ella mientras contempla el anochecer anticipado de diciembre y, en ese preciso instante, al final de un día extraño y espeso, Susi Perro decide suspender las averiguaciones.

No hay nada que hacer. Es solo una leyenda.

La promesa esperanzadora de la Innombrable pierde nitidez con las últimas luces del día, y se dice que lo más probable es que ninguna Perro haya podido escapar jamás de su destino. *Nuestro destino*, se corrige en voz alta, enfatizando el posesivo con una inflexión irónica. Evalúa las manchas en el suelo del salón, pegajosas, relucientes, y niega con la cabeza como preguntándose qué tendrá ella que ver con su madre, con su tía segunda y mucho menos con la rancia de su hermana.

Piensa que tal vez sus diferencias se deban a un matiz de percepción. No hablan de lo mismo, aunque finjan entenderse. Por ejemplo, Susi Perro opina que la muerte es siempre inoportuna y a todas luces ridícula, a pesar de los esfuerzos históricos por enaltecerla. Algo que su familia se negaría a aceptar. Para el clan Perro la muerte es grave, digna, austera. Es motivo de conmemoraciones y cortes fúnebres. Es silencio, es mármol y perlas y cuervos desnaturalizados, faltos de instinto, que posan inmóviles entre las cruces sin hacer ruido,

sin perturbar la decorosa despedida de los dolientes ni cagarse en sus abrigos, o sombreros, ni lanzarse en picado sobre el blanco fácil que aparece al ser retirados estos últimos para acatar, sus portadores, el minuto de introspectiva oración.

Y luego estoy yo que casi me mato con un pegote de lubricante, murmura Susi Perro. ¿Qué hay más ridículo que morirse? ¿Más absurdo, más antiestético?

Se frota los ojos hasta que ve aparecer galaxias diminutas en la oscuridad. Pensar en su familia le ha dado dolor de cabeza, pero no va a acostarse todavía. Antes quiere limpiar el campo de batalla, o la escena del crimen, o lo que sea.

Habrá quien piense que Susi Perro no terminará el día con vida, que estará muerta antes de meterse en la cama. Otros apostarán por una muerte repentina, pero no inmediata, en un espacio de tiempo prudente, tal vez al cabo de un mes, o dos. Susi Perro la ha palmado, dirán, y no estaba sola. Hacía tiempo que eso se veía venir, añadirán, y abundarán los detalles y las confesiones incómodas. Impulsos suicidas, problemas con las drogas... Asegurarán haberla visto subirse a un coche. Luego no se supo más. Debió de cruzarse con quien no debía, o tal vez se despeñó. Algunos dirán que se le apareció una mujer en medio de la carretera: a Susi Perro le llamó la atención verla sola y dando vueltas sobre sí misma, como si buscara algo en el suelo o lo inspeccionara, dirán unos; llevaba algo en las manos, dirán otros, un objeto grande y pesado que sostenía contra el pecho—¿una escopeta? ¿una pistola de agua?—, y todos estarán de acuerdo en que la mujer del arcén le pidió que se detuviera.

Aparecerán mil versiones y todas serán pura conjetura. Lo único que puede saberse con total certeza es lo que ocurre ahora, mientras Susi Perro regresa al salón, enciende las luces y se pone a fregar el suelo.

Fuera, la oscuridad es total y los ventanales convierten el salón en una pecera. Susi Perro advierte su reflejo y se ve encorvada sobre el escurridor, con la bata de invierno anudada a la cintura. La luz cenital le platea las sienes. (Y aquí algo ocurre, no digo que sea arte de magia, pero nada puede descartarse.) Susi Perro memoriza la imagen y la toma como un recuerdo del futuro, con ella destierra cualquier otro augurio. Pasa una pierna por encima del palo de la fregona y lo sostiene inclinado bajo su cuerpo, a horcajadas.

Acomoda su cuerpo a la montura y, sin apartar los ojos del espejo improvisado, evoca el relincho nocturno de sus desvelos infantiles. Vuelve a ver, como si la recordara, la huida de la Innombrable, el correr hacia los establos, el ensillar y embridar y auparse en la oscuridad y el espolear en silencio, apenas un susurro que azuce al animal, y el precipitarse y echar tierra de por medio, y años. Una vida entera entre esa noche y el día que la sucede. Otro mundo, haciendo de frontera.

Mundo al que ahora llega también Susi Perro, determinada a franquear la puerta de entrada y pagar el pasaje que se le pide: desprenderse de su nombre y su memoria, ponerlos a disposición del mito popular, convertirse en leyenda con tal de no someterse a ningún desenlace, con tal de no comprometerse con ninguna versión y así vivirlas todas y tal vez morir mil veces y enamorarse mil y una, y en todas burlarse de un destino demasiado lento para atraparla, anquilosado por décadas y siglos de mansedumbre.

¡Arre!, aúlla Susi Perro, y su grito provoca un revuelo de aves negras, por fin despiertas, que se lanzan al cielo de una noche sin tiempo, detrás de ella.

No escondo mis preferencias. Quiero que Susi Perro encuentre una salida, que se haga vieja porque se imagine vieja, y sobreviva porque así lo invente. Que, a pesar de las imágenes heredadas y los sermones repetidos, consiga verse de otra manera.

Hay fantasmas que llegan envueltas en un tul de tragedia, y tienen que esforzarse por despegárselo del cuerpo, sacudir los brazos y tirar de los jirones con una mueca de fastidio, antes de campar a sus anchas por el inframundo o el más allá, o lo que viene a ser lo mismo: por las sombras y resquicios invisibles de la realidad que las vivas habitan. Y luego hay otras, otro tipo de fantasmas, que aparecen en el mundo sin rastro de apuro ni de congoja, sin historias tristes de las que deshacerse ni el más remoto eco de lamentos pasados. Se materializan, de repente, y todo se pliega a su voluntad.

Vero pertenece a estas últimas. Se pegó a mí como una sombra en el momento en que escribí las primeras palabras de este texto

(«¿Cuándo empieza a escribirse un recuerdo?»). La explicación racional diría que tuve que inventarme la manera de no estar sola, que me fabriqué a una amiga imaginaria que pudiera acompañarme en la escritura de un hecho para el que las palabras me fallaban (Y las piernas. Vero me ayudaría en mi merodear, vigilaría mis pasos y mis correrías semicirculares, y no perdería de vista la X cuando yo necesitara un respiro).

La explicación real es parecida, salvo por un matiz: la aparición de Vero no se reduce a un recurso estilístico. Su presencia no está supeditada a la autopreservación de la autora que la invoca o inventa. Vero aterrizó en este texto fruto de una intuición vaga (pensé que, efectivamente, no podría «volver» sola) y pronto la excedió. Fue más ágil que yo, supo qué rumbo debía tomar y avanzó, metiéndose por lugares a los que se suponía que no tenía acceso, *por las ciudades, paisajes, casas, y habitaciones de la mente*. Quiso probar la idea de Hustvedt de que *escribir ficción es como recordar lo que nunca ocurrió*, y aquí está, con las manos al volante de un coche que nos ha llevado hasta donde no me esperaba llegar.

Vero me obligó desde el principio a recordar de una manera concreta. A sacudirme, yo también, la tragedia y los adjetivos tristes. A arrancarme los vestidos de la agonía femenina, como hacen las muertas para dejar atrás sus vidas y convertirse en espectros, y así vagar, ligeras, y corretear libremente. Vero me dio perspectiva, y serenidad, y bastante ironía.

La primera vez que recordé el arcén y el coche y los *shorts* a rayas y, en lugar de apartar la mirada y espantar las imágenes, opté por insistir, por regodearme en los detalles y por imaginar una bola de fuego arrasándolo todo (el peso del lanzallamas como garantía de la distancia entre mi cuerpo y las cenizas), me puse a llorar. Y estuve un buen rato dándole vueltas al giro retórico: que todo es cuestión de entonar las palabras justas con el ánimo apropiado. Que el tono es el quid de la cuestión. No son las palabras ni el ánimo, sino el tono lo que afirma o niega, moldea o subvierte un significado.

Donde yo escribía «sufrimiento» y tragaba saliva y me temblaban las manos, Vero sacaba un bidón de gasolina y regaba el asfalto S U F R I M I E N T O y acercaba una cerilla a cada letra.

Esta es Vero, un fantasma emancipado. Un grillo de la conciencia sin remilgos ni compasión. Lloré al contarle la X, que es lo mismo que

decir que lloré al reescribir mis propias palabras y ver que la historia podía ser otra.

Así es como vuelvo a la X. A la de verdad, que no es la que amanece cada mañana en un rincón insular de Grecia y anochece horas después, cuando ya han pasado incontables coches junto a ella, y el avance progresivo de la luz y su posterior retirada han ido proyectando sombras dispares sobre el arcén. He ido comprendiendo: la X, la mía, no se encuentra en este mundo y no puede llegar a ella nadie que no sea yo.

No sé si volveré a Naxos. La isla en sí no me interesa. No creo que rehacer el camino y buscar el punto exacto entre el descampado y el bosque me ayude a estar más cerca de la X. Podría volver y lo más probable es que no reconociese el lugar, que fuera incapaz de encontrar lo que busco, tal vez el paisaje haya cambiado, quizás hayan modernizado las carreteras, o puede que no quede rastro del pueblo al que llegué corriendo, y que aun en el supuesto de encontrarlo, no coincidieran las distancias, ni la distribución del espacio ni estuvieran donde estaban antes las primeras casas que avisté, la tapia donde Dani me esperaba apoyado, el campo de cerezos del que había robado fruta y masticaba con desgana, ajeno a mi peripecia.

No me importaría no encontrarlos. Habrían desaparecido de la misma forma que desaparecí yo: dejando que diez años nos pasen por encima y hagan su trabajo. Ni yo soy la que fui ni espero que el mundo siga estando en el sitio donde una vez estuvo. De todos modos, no es allí adonde quiero volver. El único retorno que me sirve es el de la escritura. La X es un lugar al que llego escribiendo. Allí yace ese trozo de mí misma que me dejé, ese fragmento de carne y memoria y conciencia. Mi otro cuerpo perdido ha estado esperándome en la ficción, en la metáfora. En el arte. Todo este tiempo, agazapado, pero perfectamente visible. Era cuestión de querer mirar.

Ahora lo hago. Después de un largo rodeo, entiendo cómo debo aproximarme.

Salimos de casa temprano. Digo «casa» y me refiero a la suya, aunque también sea un poco mía todavía. Nunca abandonamos del

todo el hogar en el que crecemos. Mi madre bosteza y acto seguido bostezo yo. *Copiona*, se burla. Me da un beso en la cabeza y me coge del brazo para marchar juntas hacia el coche. *Nos vamos de excursión*, canturrea de broma. Está de buen humor y yo también lo estoy. Le hago los coros.

Paramos en una estación de servicio nada más cruzar la frontera y entramos. Un gato negro dormita entre los estantes, apenas entreabre un ojo cuando me acerco para coger dos botellas de agua. El párpado se despega y deja al descubierto una rendija amarilla, solar, que se ensancha y vuelve a estrecharse tras echarme un vistazo. *Buena señal*, le digo a mi madre.

El paisaje cambia mientras conducimos, aunque es imposible precisar en qué momento creemos ver los verdes más profundos y el cielo más amable. La costa occitana se me aparece pintada de buenos augurios. Supongo que es sugestión, un chute de sensibilidad estética, de receptividad cromática, producto del optimismo compartido. Viajamos con un objetivo fijo, pero sin expectativas, o, mejor dicho, sin obligaciones turísticas: hemos escogido el lugar por una casualidad circunstancial, no por su esencia, y, sin embargo, este hecho no le resta belleza a lo que vemos, más bien al contrario, se la añade e intensifica, la libera.

Cuando los carteles de la autopista empiezan a anunciar nuestro destino, tengo la sensación de estar muy lejos, de haber dejado atrás una vida, o una década, o unos meses de inquisición obstinada, no minuciosa, pero sí circular (volviendo una y otra vez sobre lo mismo sin atender tanto a los detalles tangenciales como a las raíces de la cuestión: observar sin desviar la mirada, hasta que los ojos pierden foco y la realidad se duplica, y aun así no retirarse ni parpadear, seguir interrogando la misma escena, doble, triple, multiplicada, anotando una a una las capas que se superponen sobre la imagen original, las sombras y los destellos que aparecen con cada nueva torsión o desdoblamiento). Me alejo de un sitio y avanzo hacia otro. El arco que se extiende entre ambos es una oración inacabada, contenida por un guion que la abre y, se espera, la cerrará a su conclusión; pero de momento toda clausura queda lejos.

Es curioso cómo funcionan los finales. Pueden anticiparse, o mantenerse deliberadamente en la oscuridad, pero cuando llegan, lo hacen de forma fulminante y repentina. Un relámpago que ilumina la

nada, es decir: ilumina el camino hasta ahora transitado, e ilumina también su súbita desembocadura en un vacío nuevo y total, un vacío en el que ya no se puede penetrar, porque no hay interés en hacerlo, porque de poco serviría, porque no se trata realmente de la nada, sino de un reflejo, resorte, espejismo, un atajo que conduce de nuevo al punto de partida. El milagro no es la opacidad, sino su deslumbrante descubrimiento.

No se me había ocurrido venir hasta aquí. En ningún momento durante la escritura de este texto, o trenza, o rodeo, o retorno, había imaginado que llegaría a una ciudad de provincias en el sur de Francia y encontraría un principio de respuesta. Estaba con mi madre cuando vi la fotografía. De hecho, la vio ella, y acercó el rostro al periódico. *Esta es Ana Mendieta, ¿no?* Di un respingo y me abalancé sobre las páginas desplegadas. «*En busca del origen*», leí para ambas, *un monográfico que atraviesa los quince años de trayectoria multidisciplinar de la artista cubano-estadounidense*. Terminé de leer en silencio, con la boca abierta. *Va a estar expuesta allí hasta septiembre*, murmuré, *la traerán a España el año que viene*. Pero el año que viene, pensé con los ojos clavados en el periódico, no significará lo mismo. Es difícil saber cuándo empieza a escribirse un recuerdo, y en qué momento en el espacio y el tiempo de nuestra memoria decidimos romper la campana de cristal y escribir una historia con los pedazos; pero terminar es otra cosa. Así acaba, supe. Ahora. Ya ha empezado. Todo a mi alrededor pierde consistencia, se aleja, se ralentiza. Para qué oponer resistencia.

Le han puesto un título bonito, dijo mi madre meditativa. Alcé el rostro para mirarla y los ojos debieron de brillarme con una luz transparente, pues al instante leyó en ellos lo que pensaba.

Llegamos cuando todos los restaurantes han terminado el turno del mediodía. Encontramos una panadería en el barrio del museo y nos llevamos unos trozos de quiche. Un breve paseo nos confirma que la ciudad parece estar llena de jardines. Nos sentamos en un rincón con sombra y mesas de picnic, árboles de hoja clara, olor de higuera por todas partes. El rumor de una fuente arrulla el sueño estival de los animales nocturnos, pero nosotras estamos muy despiertas. Aun así, me acerco a un quiosco y regreso con dos vasos de café.

Espero a que hayamos terminado y luego hablo. No parece que

mi pregunta la coja por sorpresa.

No, no lloré, me explica. *Como se mantiene la sonrisa ante un niño cuando llega el miedo. Disimular para que no se asuste. Para que lo malo no le alcance. Tú me contabas y yo callaba. Quise no oír, no entender: seguro que no ocurrió así, seguro que malinterpretó lo que pasaba. Una mala pasada de la imaginación, una pesadilla. Si yo no veía, tú tampoco lo harías.*

Se me cierra la garganta mientras mi madre habla, pero esta vez yo tampoco voy a llorar, no por vergüenza ni porque no me lo permita, sino porque toda mi atención está puesta en escuchar. El llanto cede su espacio para que nosotras podamos seguir hablando y así acercándonos al lugar señalado, o saliendo, o regresando, o llegando a un final.

Cuando tenías seis años te encontré en el baño con unas tijeras inmensas en la mano, muy cerca de la cara, y mechones de pelo por todas partes. Me dijiste que te lo estabas cortando para parecerte a un héroe infantil. Yo solo podía ver las tijeras. Mi cara de terror transmutó tu rostro, que viró de la alegría y el orgullo al miedo. Tus ojos empezaron a aguarse. Entonces, imposté una sonrisa. La mantuve. Solo cuando la sonrisa fue compartida te recordé que esas tijeras eran para mayores, que podías hacerte daño y que en la peluquería te harían el corte que tú quisieras.

Mi primera reacción fue de espanto. Solo veía las tijeras, y entonces empezaste a verlas tú también. La segunda fue tranquilizarte, ahorrarte sufrimiento. Las tijeras se esfumaron. ¿Por qué esa estúpida impostación? ¿Por qué negar el peligro? ¿Por qué esa urgencia por librarte del miedo? ¿Acaso creí que estaría siempre a tu lado para sonreírte y mentirte?

Mi madre calla, un temblor imperceptible le altera las facciones. *Fuimos esa misma tarde*, digo yo, recordando. Ella me mira y por un momento no parece saber de qué le hablo. *A cortarme el pelo*.

Asiente y veo aparecer, otra vez, esa sonrisa tan aprendida, tan cercana, diciéndome que todo está bien. Como anclada a un resorte primitivo, sonrío también.

No lloré cuando me lo contaste porque quería que eso también se esfumara. Y donde mi madre dice «eso» ambas entendemos «bate», «arcén», «coche». Una marca en el arcén con la forma de unas tijeras

abiertas junto al rostro de una niña. Y donde mi madre afirma «no lloré», sé que piensa *mi hija, ahí sola, y yo sin poder salvarla*.

De camino al museo le cuento lo que he descubierto al escribir sobre la X. *Yo creo que sí fuiste tú*. Me mira sobresaltada. Le explico que, quizás, en el fondo corrí porque le importaba tanto a alguien que mi ausencia no era solo mía. Que aunque ella no tuviera manera de saber lo que ocurría, sí lo supo. Como cuando me puse enferma esa vez lejos de casa y a ella le subió la fiebre. Como cuando estoy triste y, aunque no le diga nada, lo huele y me llama y hace ver que me quería preguntar algo. También entonces, olió y llegó a tiempo.

Hay otra razón, pero es más difícil de explicar. Estamos de pie frente al claustro medieval, convertido en centro de arte. *No lloré porque te debía no hacerlo*.

Mi madre fue mi primer espejo. En ella buscaba, de niña, una interpretación del mundo y de mi lugar en él. Calibraba lo que veía a través de sus expresiones, pero sobre todo me medía a mí misma. La Realidad y el Ser se fraguaban en su rostro, en su risa, o fruncimiento, o distensión, o tirantez, o temblor. Cuando le conté lo que había ocurrido en Naxos, mi madre se supo interlocutora, pero también superficie especular. Incluso ahora, mientras hablamos, mi madre tiene la conciencia de saberse todavía, para siempre quizás, un espejo. Y el espejo no puede romperse.

Me debía no llorar, que es lo mismo que decir que me debía no clausurar la historia: se abstuvo de anteponer una reacción, de asentar una respuesta. El llanto cauteriza, pero yo no quería cerrar nada, no quería dejar de pensar en lo que había ocurrido ni en lo que no había ocurrido, no quería dar por terminado el recuerdo (ese estar *haunted*), y, al mismo tiempo, no estaba preparada para ponerme a ello todavía. Tenía que volver al arcén a mi ritmo.

Yo lloré ese día al contárselo, pero mi espejo mantuvo el rostro firme y las mejillas secas. Y, así, una parte de mí consiguió alzarse por encima del llanto y evitar quedar reducida a él. Mi madre dejó abierta para el futuro la posibilidad de reaccionar de otra manera, de entender de otra manera, de contar la X de nuevo. Su asentimiento

mudo y sus abrazos sin lágrimas me dieron más de lo que me habría dado la compasión, más incluso de lo que me pudo dar la comprensión: me dieron tiempo. Aliento para indagar en la herida, potestad para desear regresar. Compañía, en caso de quererla.

Entender no es resolver. Resolver es asentar una fórmula, imponer un marco o vocabulario para explicar la realidad. Entender, por el contrario, es más bien hallar o averiguar o inventar vías de acceso a una sensación de lucidez extrema. Entender es vislumbrar algo (en ese «algo», un parcial pero precioso «todo») con una certeza excitante y sobrecogedora. Pero fugaz. Entender no dura. Son disparos de trascendencia, relámpagos de luz, atronadores en su fulgor, mudos en su nitidez, descargas eléctricas que encienden en la piel, en el pensamiento, en la mirada una sensibilidad abismal. No porque se caiga a ningún sitio, sino porque en el vértigo que se experimenta desaparecen las fronteras: entre el cuerpo y la mente, entre el recuerdo y la ficción, entre lo que está y lo que no.

Entender no provoca angustia, a pesar de su brevedad. Quien entiende sabe, o aprende a reconocer después de un tiempo y con algo de experiencia, que lo que está viviendo es pasajero, por milagroso, pero que no por ello disminuye su valor. Entender es, a la fuerza, aceptar no poseer ni fijar lo que se vislumbra o siente. Entender es ser consciente de que el resplandor es sucedido de nuevo por la oscuridad y que de nada sirve querer ver claro lo que se ha visto de pasada. No se puede despejar el camino y mantenerlo accesible para siempre. Hay cosas —las que vale la pena entender— que solo se hacen visibles de vez en cuando, cuando ellas quieren, cuando voluntad y esfuerzo y fantasía convergen y una infinidad de rodeos se ve recompensada por un hechizo deslumbrante.

Entender es llegar a conocer esa sensación de lucidez, más que dominar los objetos o territorios o dilemas sobre los que se reflexiona y se busca respuesta. Los pensamientos desaparecen cuando la luz lo hace, o pierden precisión y dejan de estar tan presentes, pero la sensación experimentada deja una huella en la mente, en el cuerpo, en la forma de mirar (otro tipo de memoria muscular) mediante la cual se sabe que se ha sabido. Que se ha entendido. Que se seguirá entendiendo.

Recorremos los pasillos y las salas, varias veces. Nos detenemos delante de cada imagen, objeto y vídeo. Hay vida en la exposición. Quiero decir que no estamos solas. Oigo la voz suave de una mujer con credenciales del museo explicarles a dos hombres la primera imagen de *Silueta Series*. Uno de ellos asiente y toma notas, el otro camina un paso por detrás y lleva una cámara colgada al cuello, que de tanto en tanto toma entre las manos y sostiene entre su rostro y la escena que, por un capricho de la luz o por la disposición particular de los objetos, parece llamar su atención, y deja el cuerpo caer levemente hacia atrás, como si levitara, como si pretendiera una suspensión de todo lo que le rodea mientras el disparo suena y se repite, pero no por eso deja de escuchar las palabras de la mujer, y de vez en cuando reacciona a lo que ella dice enarcando las cejas o mordiéndose los labios, sin que pueda determinarse si lo que siente es admiración o dolor, o tal vez ambas a la vez. La brevedad de la vida artística de Mendieta —*quince años de trayectoria no es mucho, como habrán observado*— pende sobre las obras.

Llegamos a una sala llena de esbozos. Entre ellos reparamos en una figura llamada *El Laberinto de Venus*, una silueta compuesta a base de trazos de color rojo que se enroscan, dos remolinos forman el pecho; un tercero, el vientre. Un cuerpo de mujer que no puede salir de sí mismo, un existir que es un perderse. Mendieta trabajaba en estos bocetos antes de su muerte, mirarlos es preguntarse por lo que habrían podido ser.

Un niño corretea de un lado a otro, enfrascado en una especie de juego que el museo debe de haber preparado para el público infantil. Lleva en las manos un fajo de imágenes plastificadas, con información y curiosidades en el reverso, y a cada tarjeta que saca, se apresura por dar con la obra correspondiente. Las imágenes no están ordenadas y su afán le lleva a dar vueltas y vueltas por el recinto. Cuando encuentra lo que busca, se para en seco, lanza un grito mudo y lee en voz baja el nombre de la obra y de la autora, los repite varias veces: *Bird Transformation, Ana Mendieta. Bird Transformation, Ana Mendieta. Bird Transformation, Ana Mendieta...* Como un mantra o una invocación. Se da cuenta de que lo miro. Aprieta los labios en una sonrisa tímida, y sigue a lo suyo.

Ana Mendieta, Ana Mendieta, Ana Mendieta.

¿Oyes eso?, le pregunto a mi madre, pero al darme la vuelta no la encuentro. Me dirijo a la siguiente sala y la veo sentada delante de una proyección. *Está a punto de empezar otra vez*, me susurra. Sobre el fondo negro aparecen estas palabras, *Summer, 1976. Oaxaca, México*. No hay sonido. El epígrafe da paso a un paisaje en penumbra, se intuyen montañas, un cielo azul marino cada vez más ennegrecido por la noche, y en medio una estructura vertical con forma de silueta humana, hecha de madera y pólvora, que estalla y empieza a arder. Arde durante más de dos minutos, suelta chispas y escupe humo, con rabia, con insultante belleza: un fantasma de fuego que le toma el pulso a la oscuridad.

Luego los focos se van apagando. La silueta pierde intensidad. Quedan los pies, las manos alzadas, el pecho. Parece que formen un rostro. Ojos, nariz, boca. Una calavera que mira suspendida en la nada y que parece estar a punto de hablar. Agudizo el oído. Tal vez esté hablando ya. Las brasas danzan en un crepitar ondulante y el rostro vibra como si acusara el esfuerzo de la conversación. *Ana Mendieta, Ana Mendieta*, oigo al niño a lo lejos, y poco a poco los pies (o boca) también se apagan. La mano derecha (un ojo). La izquierda (el otro). Hasta que solo queda un punto de luz en el lugar donde debería de estar el corazón, o la nariz. No se ve nada, ni los restos quemados de la efigie ni el campo alrededor, iluminado por las llamas segundos antes, ni tampoco la artífice de la escena. Solo el último foco perdiendo fuerza, pero todavía ahí. Ahí. Ahí. Presente. *Mendieta... Ana... Mendieta...* La grabación termina antes de que el corazón se apague.

Nunca las habías visto todas juntas, observa mi madre. Hemos empezado la última ronda. *Para despedirnos*, le he pedido. Las siluetas, los dibujos, los retratos, las esculturas. Una sucesión de Mendietas habitan y embrujan el lugar.

Nunca, corroboro. *Nunca había estado tan cerca*, añado, deteniéndome delante de una serie de autorretratos donde la autora aparece con el rostro aplastado contra una mampara de cristal y consecuentemente deformado. La observo con atención. Veo la marca de nacimiento en el hombro izquierdo, el anillo de brillantes en el dedo anular, las uñas dispares, algunas muy largas, otras recortadas a ras (las yemas sobresalen, mullidas). Veo la punción de los pendientes

en los lóbulos, un poco descentrada y demasiado próxima al cartílago. Veo sus labios sellados por la presión del cristal, veo unas ojeras superficiales. Cierro los ojos y repito su nombre.

Al abrirlos, veo también a mi madre reflejada, esperando. Salimos y echamos a andar por las callejuelas de adoquines. Nos detenemos brevemente ante la antigua Facultad de Medicina, la fachada está en proceso de restauración. «Construida en el siglo XII», leemos. Tomamos un desvío a la izquierda y subimos por una cuesta. Los edificios son de piedra clara y todas las calles se parecen e incluso parecen llevar al mismo sitio, pero al contrario: todas son distintas, ninguna nos conduce de vuelta. Nos vamos adentrando en el casco antiguo como si deambuláramos por nuestro propio laberinto, a merced del pulso y el trazo de Mendieta.

Solo paramos al llegar a una plaza escondida; ni siquiera una plaza, en realidad, más bien una esquina ensanchada, un rincón fuera del paso, donde apenas caben un par de mesas de jardín que la bodega de enfrente ha colocado entre las macetas y las paredes cubiertas por la hiedra. Nos sentamos y pedimos dos copas de vino. *Ay…*, musito. *¿Qué pasa?*, pregunta mi madre. Respondo que nada, que de repente me he acordado de algo que decía Toni Morrison sobre la escritura, o, más exactamente, sobre lo que ocurre cuando la escritura llega a su fin. Una melancolía profunda se extiende sobre el texto, y sobre la autora, cuando sus caminos se separan. Una melancolía de la que no se puede huir. *O el libro nunca terminaría*, digo.

Mi madre propone brindar por Toni Morrison, y yo asiento. Estoy a punto de añadir algo, pero ella ha vuelto a alzar la copa. *Otro por Ana Mendieta*. Apenas terminamos de beber sugiere extender el brindis a Francesca Woodman. *Y a Derek Jarman*, apunto. Ella emite un sonido de asentimiento al tragar, como diciendo *a eso iba ahora mismo*. Ambas convenimos en que el siguiente debería ser para Alessa Flores. ¿Y qué hay de Jane Mixer? También, también para Jane. Entonces otro para Maggie Nelson. Cómo no. Carrie Mae Weems. Nobosodrou. Kara Walker y sus niñas de pesadilla y sus mujeres de azúcar. ¿Nos estamos olvidando de Susi Perro? Jamás, brindemos por Susi Perro.

Enseguida tenemos que pedir otra ronda para brindar a la salud de todas ellas, muertas y vivas, reales o imaginadas. Y a mí me da por pensar que si en ese momento alguien pasara junto a nosotras, desandando o descubriendo el enredo de callejones (tal vez el tipo de

la exposición, el fotógrafo dolido o admirado que al salir habría querido andar a solas, para pensar en lo que ha visto, con su cámara contra el pecho y el ojo acostumbrado a buscar escenas, e inmortalizarlas), y nos viera beber y reír y repetir al aire nombres de mujer, probablemente vería solo eso: dos mujeres celebrando, y no advertiría todo lo que la imagen encierra —un viaje, o varios, un desdoblamiento infinito, un cuerpo perdido en un arcén, una amiga con un lanzallamas, un recuerdo visto desde distintos ángulos, todos ciertos, un dar vueltas sobre el mismo lugar hasta que se hayan dado todas, en todas las direcciones, hasta que el laberinto circular perfore la tierra de tanto rascar y borre la marca de unas tijeras desplegadas, y a través del boquete se llegue a algún lugar, al corazón de una casa encantada, al fondo de una pregunta que sigue sin cerrarse, a un museo de mujeres ausentes que rondan los pasillos y las salas y los pensamientos de quienes se acercan a visitarlas, *haunted*, una vez más, *haunted*, hechizo o tormento o persecución de una idea, que es lo mismo que decir ruta o travesía o paso invisible que conduce por fin al hogar. Cuando todo termina.

Pero, aunque no viera todo eso, quienquiera que pasara ahora y nos mirase, se quedaría con lo importante. Con ese centro secreto del todo que es en realidad algo muy sencillo, como los reflejos de la luz en el ocre del vino, como la piedra que ve pasar los siglos, o los cuerpos que andan instintivamente para encontrar lugares de reposo, una verdad que da fin al volver y al trenzar y al escribir: dos mujeres celebrando. Dos mujeres una tarde de agosto. Las ausencias flotan a su alrededor y ellas las reconocen, pero la conversación avanza y pasan las horas y esto es lo importante. La cámara apuntaría y el disparador sonaría una sola vez. Dos mujeres en escena, están vivas y hablan.

Bibliografía

Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, 1994.

—, *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI, 1993.

Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Dody: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, 1992.

Butler, Judith, *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*, Paidós, 2007.

—, *Lenguaje, poder e identidad*, Paidós, 2004.

—, *Dar cuenta de sí mismo: Violencia ética y responsabilidad*, Amorrortu, 2009.

Cabañas, Kaira M., «Ana Mendieta: "Pain of Cuba, Body I Am"», en *Woman's Art Journal*, vol. 20, núm. 1, 1999.

Chollet, Mona, *Reinventar el amor. Cómo el patriarcado sabotea las relaciones heterosexuales*, Paidós, 2022.

Cixous, Hélène, *La risa de la medusa: Ensayos sobre escritura*, Anthropos, 1995.

Crenshaw, Kimberle, «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», en *University of Chicago Legal Forum*, núm. 1, 1989.

Crimp, Douglas, *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, 2005.

De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Ediciones Cátedra, 2005.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*, Editorial Trotta, 1995.

Doyle, Laura, «Bodies Inside/Out: Violation and Resistance from the Prison Cell to *The Bluest Eye*», en *Feminist Interpretations of Maurice Merleau-Ponty*, Dorothy Olkowski y Gail Weiss (comps.), Penn State University Press, 2006.

DuBois Shaw, Gwendolyn, *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker*, Duke University Press, 2004.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, vol. 1. La voluntad de saber*,

Siglo XXI, 1977.
Freud, Sigmund, «Duelo y melancolía», en *Obras completas, tomo XIV*, Amorrortu, 1993.
Hartman, Saidiya, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Trade Route*, Farrar, Straus and Giroux, 2008.
Hawkins, Chuck y Mac-Johnson, Rod, «Hall's attorney objects to trial evidence», en *Daily Iowan*, vol. 106, núm. 203, 14 de mayo de 1974.
Holland, Sharon Patricia, *Raising the Dead: Readings of Death and (Black) Subjectivity*, Duke University Press, 2000.
Keizer, Arlene R., «Gone Astray in the Flesh: Kara Walker, Black Women Writers, and African American Postmemory», en *PMLA*, vol. 123, núm. 5, 2008.
Laing, Olivia, *Todos los cuerpos: Un libro sobre la libertad*, Paidós, 2022.
Merleau-Ponty, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Nueva Visión, 2010.
Nelson, Maggie. *The Red Parts: Autobiography of a Trial*, Vintage, 2017.
—, *Bluets*, Jonathan Cape, 2017.
Phelan, Peggy, «Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time», en *Signs*, vol. 27, núm. 4, 2002.
Powell, Kashif Jerome, «Making #BlackLivesMatter: Michael Brown, Eric Garner, and the Specters of Black Life-Toward a Hauntology of Blackness», en *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, vol. 16, núm. 3, 2016.
Powers, Nicholas, «Why I Yelled at the Kara Walker Exhibit», en *The Indypendent*, 3 de junio de 2014.
Raymond, Claire, *Witnessing Sadism in Texts of the American South: Women, Specularity, and the Poetics of Subjectivity*, Ashgate, 2014.
Schneemann, Carolee, *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, Bruce McPherson (comp.), Documentext, 1979.
Segato, Rita, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado*, Tinta Limón, 2013.
Solnit, Rebecca, *Wanderlust: Una historia del caminar*, Capitán Swing, 2021.
—, *Recuerdos de mi inexistencia*, Lumen, 2021.
Spillers, Hortense, «Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book», en *Diacritics*, vol. 17, núm. 2, Culture and

Countermemory: The «American» Connection, 1987.
Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, Austral, 2016.
—, «The Modern Essay» en *The Common Reader*, Londres, The Hogarth Press, 1925.
Weil, Simone, *A la espera de Dios*, Editorial Trotta, 1993.
Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Revista de Occidente, 1957.

Museo de las ausentes
Amanda Mauri

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.
La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías.
Al comprar este ebook estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.
En Grupo Planeta agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Amanda Mauri, 2024

© de todas las ediciones en castellano,
Editorial Planeta, S. A., 2024
Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Este proyecto ha contado con el apoyo de la Beca Premios Barcelona 2020 del Ayuntamiento de Barcelona:

Ajuntament de Barcelona

Y con el apoyo de:

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Diseño de la cubierta: Planeta Arte & Diseño
© de la ilustración de la cubierta, Mónica Loya Calderón

Primera edición en libro electrónico (epub): febrero de 2024

ISBN: 978-84-493-4220-2 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!

¡Síguenos en redes sociales!